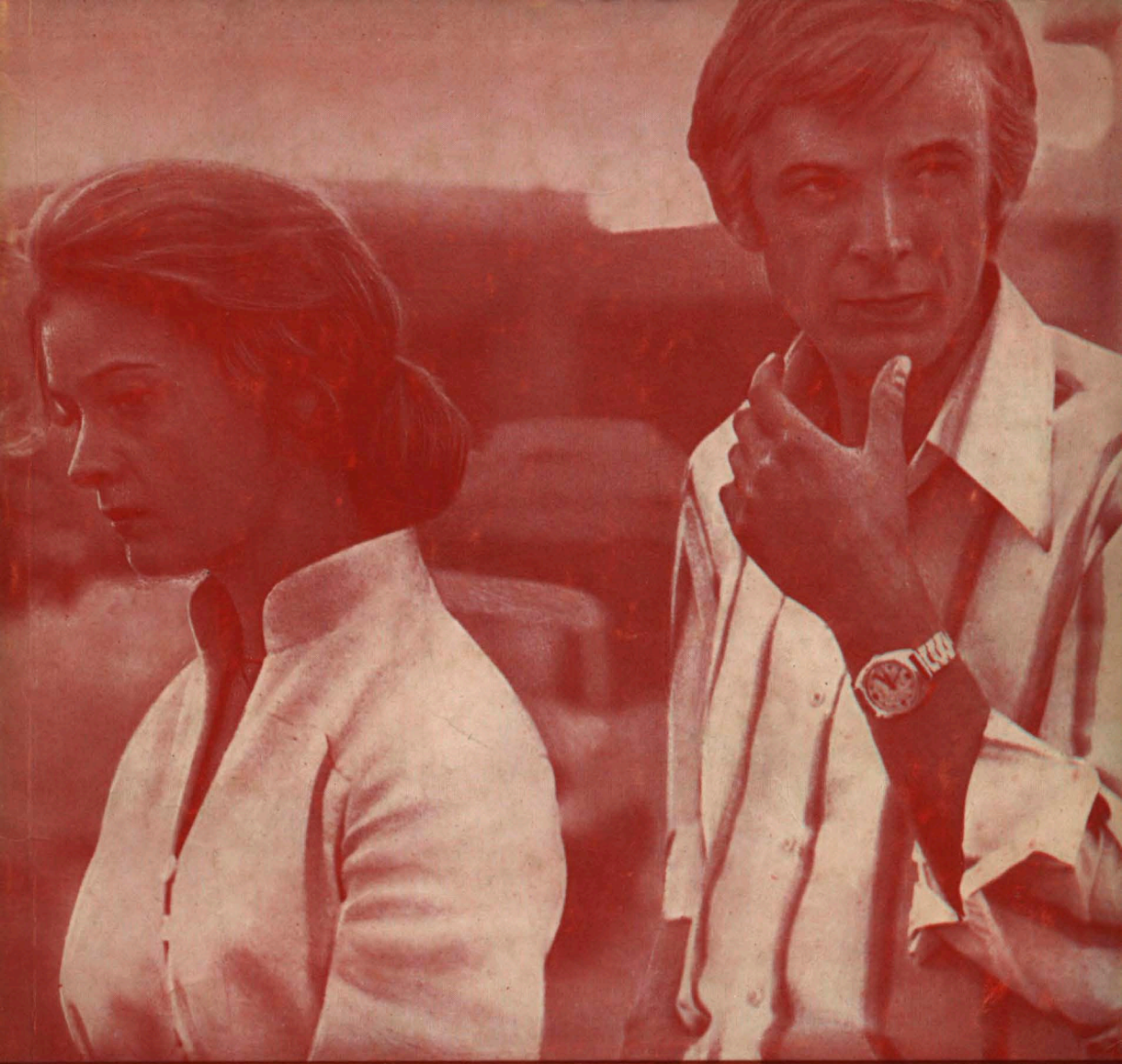


Искусство КИНО

4 1978

Искусство кино

1978

4

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного комитета
Совета Министров СССР по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
БЕЛЯЕВ И. К.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ Л. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КАРМЕН Р. Л.
КУДИН В. А.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление
Германа Л. А.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры Белолуцкая З. В., Коренева Н. А.
Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Л. Виролайнен и Г. Тараторкин в фильме «Отклонение — ноль»
(режиссер А. Столпер, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Е. Соловей и И. Смоктуновский в фильме «Враги»
(режиссер Р. Нахапетов, «Мосфильм»)

На 3-й стр. обложки
Е. Коренева в фильме «Ася»
(режиссер И. Хейфиц, «Ленфильм»)

На 4-й стр. обложки
Цветана Манева в фильме «Съесть яблоко»
(режиссер Никола Рударев,
производство «За играли филми», Болгария)

Содержание

Современность и экран

3
В. Толстых — В мире нравственных ценностей

20
С. Павлов, А. Вилиахметов, Л. Зорин, В. Кичин, Г. Климов, В. Коновалов, А. Лейкин, Е. Петушкова, Д. Полонский, В. Синельников, А. Старостин, М. Таль, Б. Чирков — Спорт. радости, конфликты, драмы...

Новые фильмы

51
Т. Мамаладзе — Чей ровесник — «Ровесник»?

63
Нина Зархи — Проблема или ее видимость?

73
Г. Караулова — Куда ведут дороги НТР

Киностудии им. А. П. Довженко — 50 лет

79
А. Путинцев, Тимофей Левчук, Борис Андреев, Евгений Оноприенко, Леонид Осыка, Михаил Ильенко, Ирина Шевчук — Флагман украинской кинематографии

Дискуссии

110
Ефим Дзиган — Стиль и метод

Лаборатория

115
В. Нахабцев — Внимание: «Электроник-кам»!

Интервью между съемками

125
Д. Храбровицкий — Поэзия творчества

126
И. Мирошниченко — Мои героини — мои современницы

Теория и история

128
Александр Февральский — «Кинофикация театра» *

Издано о кинематографе

150
Виктор Дмитриев — Вместе со зрителем

За рубежом

157
Сергей Юткевич — Заметки о друзьях и недругах советского кино

169
Синерама

Сценарий

179
Евг. Габрилович, Юлий Райзман — Странная женщина *(окончание)*

191
Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Time and Screen

Valentin Tolstyh — In the World of Spiritual Values (p. 3).
This article is dedicated to the spiritual problems of the contemporary, which are under discussion of the soviet cinema art.

Sergei Pavlov, Aidar Valiahmetov, Leonid Zorin, Valery Kichin, German Klimov, Vladimir Konovalov, Albert Leikin, Elena Petushkova, Dmitry Polonsky, Vladimir Sinelnikov, Andre Starostin, Michael Tal, Boris Chirkov — Sport: Joys, Conflicts, Dramas (p. 20).
Members of the «round table» which is taking place at the editorial office «IK» are talking over tendencies of the development of the sport films.

New films

Timur Mamaladze — Whom is the Same Age the Cinema Magazine «Rovesnik»? (p. 51).
Review of the cinema magazine «Rovesnik» («Kievnauchfilm», 1976).

Nina Zarhi — The Problem or its Semblance (p. 63).
Review of the film «Worker on probation» («Mosfilm», 1977).

Galina Karaulova — Where does a Road of NTR (scientific-tecnical revolution) Lead to (p. 73).
Notice under the film «By the roads of NTR» («Lennauchfilm», 1976).

The Dovzhenko Film Studio Is 50 Years

Albert Putintsev, Timofei Levchuk, Boris Andreev, Yevgeny Onoprienko, Leonid Osyko, Michael Ilyenko, Irina Shevchuk — Flagship of the Ukrainian Cinematography (p. 79).
The all materials are dedicated to the 50th anniversary of the A. P. Dovzhenko film studio.

Discussions

Efim Dzigan — Style and Method (p. 110).
The article goes on with the discussion about style tendencies in the contemporary soviet cinematography.

Laboratory

V. Nakhabtsev — Attention: «Electronic-kam»! (p. 115).

Interview at the Shooting Site

Daniil Khrabrovitsky — Poetry of Creation (p. 125).
Daniil Khrabrovitsky, cinema playwright and director, talks about his work under a new film.

Irina Miroshnichenko — My Heroines Are My Contemporary (p. 126).
The actress Irina Miroshnichenko is talking about her new works in the cinema.

Theory and History

Alexander Fevralsky — «Spreding of the Cinema at the Theatre» (p. 128)*.
The article is talking about the experience of a creative transference of cinematography methods to the theatrical stage, which Vsevolod Meyerhold realized in the 1920—1930s.

Memoirs and Publications

Victor Dmitriev — Together with Film-goers (p. 150).
Notice under the book «Adress is your cotemporary» by Dal Orlov.

Abroad

Sergei Yutkevich — Notes About Friends and Enemies of Soviet Cinema (p. 157).
The article containes an analysis of works of the well-known french cinema workers which are dedicated to the soviet cinema.

Cinerama (p. 169).

Script

Yevgeny Gabrilovich, Yuly Raizman — The Strange Woman (p. 179).

© Журнал «Искусство кино», 1978
* © Издательство «Искусство», 1978

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 16/I 1978. А-09868
Подп. к печати 14/III 1978.
Печ. л. 12, усл. п. л. 14, уч.-изд. л. 18,3
Формат бумаги 70×90 1/16
Тираж 56000 экз. Заказ 132
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Чехов Московской области

В. Толстых

В мире нравственных ценностей

Статьей доктора философских наук В. Толстых редакция начинает разговор о том, как современный советский кинематограф разрабатывает морально-нравственную проблематику. В сущности, разговор об этом постоянно ведется на страницах нашего журнала. Но мы решили выделить его в отдельную тему, чтобы подчеркнуть его актуальность, насущную необходимость для осмысления характера кинематографического процесса.

Морально-нравственная проблематика, в конечном счете, объемлет всю проблематику искусства. К ней можно подходить с разных сторон, анализировать ее воплощение на разных уровнях — от социологического до эстетического. Практика современного кинематографа дает возможность для комплексного изучения этой проблемы, тесно связанной с основополагающими принципами советского киноискусства, в центре которого находится человек.

Тема морали, нравственных исканий, как она сформулирована в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии, занимает особое место в нашем кинематографе. Выделим это слово — и с к а н и я. Оно очень точно выражает животворную связь искусства и морали: настоящее искусство не удовлетворяется образными иллюстрациями к моральному кодексу общества, а стремится укрепить, развить лучшие качества в человеке — его принципиальность, честность, глубину чувства, отражая при этом всю сложность реального процесса становления и развития нравственного мира личности. В лучших фильмах последних лет, скажем словами Отчетного доклада ЦК КПСС съезду партии, «все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей» [1]. Возрастающее значение морального фактора рассматривается в таких фильмах через призму решаемых развитым социализмом актуальных социальных проблем общественной жизни.

Ход общественного развития, говорил Л. И. Брежнев в докладе на торжественном заседании в честь 60-летия Октября, выдвигает все более сложные задачи в различных областях жизни. И, заглядывая в будущее, можно сделать вывод, что для всех сфер жизни и развития нашего общества все большую роль будет играть уровень сознательности, культуры, гражданской ответственности советских людей. Активная поддержка человека высоких гражданских и душевных качеств, поиски гармонии материальных и духовных запросов народа, критика и борьба с рецидивами мелкобуржуазной психологии и проявлениями бездуховности, повышенный интерес к общественной и культурной развитости «личных» стимулов и мотивов поведения личности и т. д. — таков широкий диапазон нравственных проблем, затрагиваемых современным советским кинематографом. И если попытаться в самом общем виде определить то новое, что характеризует кинематографический опыт в разработке темы морали, нравственных иска-

[1] «Материалы XXV съезда КПСС». М., 1976, стр. 79.

ний, то это будет стремление ответить на один из центральных вопросов современного общественного сознания: в какой мере шкала духовных и нравственных ценностей, присущих именно социалистическому образу жизни, стала достоянием каждого человека, способом его самостоятельной жизненной и идейной ориентации в социальной действительности.

Вклад советских кинематографистов в дело нравственного воспитания трудящихся несомненен. Однако мы заинтересованы в еще более активном участии кинематографа в разработке вопросов морали. И здесь есть проблемы, заслуживающие обсуждения. В задачу данной статьи как раз и входит попытка привлечь к некоторым из них внимание практиков и теоретиков нашего кино.

●

А. В. Луначарский назвал одну из своих статей «Искусство как вид человеческого поведения», понимая при этом поведение в самом широком социальном плане и смысле. Искусство, обращаясь к различным сторонам жизнедеятельности людей, видит свою главную цель в том, чтобы изменить поведение тех, на кого оно воздействует. Оно своим духовно-практическим способом вырабатывает модус человеческого существования и, забегая немного (а иногда — и много) вперед современников, определяет потолок нравственного бытия как бытия действительно человечного (или бесчеловечного). Оно интересуется тем, что *хочет, может и должен* человек, находясь в конкретных, исторически и социально обусловленных обстоятельствах. Философская, этическая проблема «смысла жизни» для искусства проблема коренная, основополагающая. Искусство становится *особым* «видом человеческого поведения» тогда, когда сущее и должное, реальность и идеал в художественном произведении составляют гармонию, органическое единство. Эстетическое и этическое, художественное и нравственное здесь слиты воедино и тогда, когда предметом изображения является конфликт или разлад. Изображая «добро» и «зло», борьбу между ними, нередко неравную и чреватую самыми разными последствиями, искусство старается апеллировать к лучшим моральным качествам человека, вселить в него уверенность и надежду. Настоящее, прогрессивное искусство духовно возвышает и нравственно очищает человека. Если верно, что человек может «возвыситься до самого себя и унизиться до самого себя», то искусство, чего бы оно ни касалось (мы имеем в виду достойные его образцы), обращается к нравственному потенциалу человека, предоставляя ему возможность утвердить и подтвердить свой моральный статус и авторитет.

Нравственное в искусстве — содержательный, пафосный элемент всей структуры произведения, а не представитель какой-то группы коллизий и проблем, связанных, скажем, с «личной жизнью» героев, семейно-бытовой проблематикой. Ведь нравственное охватывает множество самых разнообразных сторон и феноменов человеческой жизнедеятельности: это и действия, поступки людей, и их взаимоотношения, и личностно-психологические свойства индивидов, и восприятие, оценка человеком окружающего мира, то есть его моральное сознание. Нравственное и в жизни и в искусстве проявляется многопланово, многомерно — как акт трудовой, познавательный, политический, бытовой и т. д. И в то же время это особый срез, особая плоскость, аспект жизненного явления, события или человеческого характера. О чем бы ни шла речь в фильме — о политике (например, «Обыкновенный фашизм», «Шестое июля»), о труде и производстве («Твой современник», «У озера», «Премия», «Обратная связь», «Собственное мнение»), о становлении личности и духовном мире человека («Три дня Виктора Чернышева», «Начало», «Сто дней после детства», «Калина красная»), — настоящее искусство раскрывает жизненный и человеческий смысл любого факта и явления через призму нравственности. Нравственное в искусстве — это проявление гражданственности и гуманизма человека в самом широком смысле этих понятий.

Сужение нравственного в сфере искусства до группы «специальных» тем и проблем, связанных преимущественно с бытом, «личной жизнью» и «интимными отношениями» людей,

недооценка «вездесущей» природы морали в человеческой жизнедеятельности — одно из устойчивых заблуждений. Это результат упрощенного понимания морального содержания и структуры самой человеческой деятельности. Ведь «чистых» нравственных проблем не существует: как только вы попытаетесь найти корни и причины какой-то нравственной коллизии в действительности, вы обязательно упретесь в проблему социальную. И наоборот, исследуя социальный срез жизни, нельзя обойти вопросы нравственные.

Недавно на конференции кинокритиков можно было услышать, например, такое рассуждение. Отмечая многочисленные неудачи в разработке «рабочей темы», один из выступавших говорил: «Рабочая тема угасла как раз в тех произведениях, где конфликт состоял в том, что одни люди, новаторы, понимали необходимость реорганизации производства на новых началах, другие — не понимали, поскольку были ретроградами. Конфликты разрешались, как правило, в сфере нравственной, бытовой, поскольку сталкивались просто хорошие и просто плохие люди, то есть позиция, которую они занимали, зависела исключительно от их личных свойств. В лучших современных фильмах рабочая тема вырвалась из сферы быта в сферу философии отношений, производственный конфликт снова приобрел историческую значимость, его разрешение зависит не только от нравственности персонажей, в этих фильмах сама мораль героев зависит от исторических обстоятельств».

Бесспорна мысль о том, что проблемы и противоречия в сфере производства в конечном счете обусловлены состоянием и движением производственных отношений, мерой их соответствия производительным силам общества в каждый данный момент, а их разрешение зависит от конкретных исторических обстоятельств. Верно и то, что мораль сама находится под властью «обстоятельств». Но принципиально неверно сводить нравственность к бытовой сфере и поведению, а также недооценивать значение «личных свойств» людей, которые, как известно, сами делают общественную историю, переделывая обстоятельства своей жизнедеятельности. Это особенно важно в искусстве, выявляющем и оценивающем «личные свойства» героев в конкретных поступках. Собственно человеческое (общественное) содержание любого дела, поступка и события искусство обнаруживает, раскрывая нравственные отношения вступающих во взаимодействие персонажей.

Попробуйте, например, мысленно отбросить как нечто малосущественное чисто производственный спор в картине «Премия» о том, как идет строительство будущего комбината — суть нравственной коллизии фильма (то, на чем держится кинематографическое действие и чем определяются поступки и мотивы действий его героев) станет просто непонятной. Поэтому развернутое на весь фильм заседание парткома, где столкнулись противоборствующие точки зрения, раскрывает не только идейный смысл фильма, но и действующие в нем характеры. Зрители не устают следить за событиями, разыгрывающимися за столом заседания, в ходе которого позиция Потапова претерпевает различные истолкования. Производственное и нравственное в «Премии» (равно как и в «Обратной связи») слиты воедино настолько, что, если вы хотите понять человеческую сущность и характер Потапова без уяснения «производственного конфликта», вам это сделать не удастся.

А теперь попробуйте тот же самый мысленный эксперимент проделать с картиной «Повторная свадьба», и вы получите прямо противоположный результат. Параллельно с историей личных взаимоотношений Ильи, Насти и Лиды развивается тема «охраны окружающей среды», которая по существу никак не связана с основной канвой событий фильма. Непреклонность и принципиальность, с которыми Наталья Петровна, мать Насти, решает экологические проблемы в родном городе, безусловно, характеризуют цельность ее натуры и могут вызвать только чувство уважения к ней как личности. Бесспорно, эти человеческие качества, проявляемые через отношение к своему профессиональному и общественному долгу, проливают свет на позицию Натальи Петровны (в точном и запоминающемся ис-

полнении актрисы З. Дегтяревой) и в вопросах так называемой «личной жизни». Однако производственная проблематика не вошла в картину органически, а могущая возникнуть у кого-то из зрителей мысль о том, что непримиримость Натальи Петровны к таким, как Илья, тоже вытекает из стремления защитить «окружающую среду», в данном случае — социальную и бытовую, от приспособленцев, кажется слишком прямолинейной, чтобы принять ее всерьез. И если вы исключите из фильма эпизоды производственной деятельности Натальи Петровны, никакого существенного сдвига в развитии событий не произойдет. Эпизоды трудовой жизни героев носят в фильме случайный и сугубо «фоновый» характер.

Пример этот достоин внимания, поскольку отражает довольно распространенную тенденцию чисто «знакового» изображения производственной жизни и деятельности героев, когда она мало что выражает по существу и драматургически выглядит необязательной. Но есть и другая тенденция, не менее тревожная, если ее вовремя не оценить критически. Она проявляется в сведении всего богатства общественной природы человека и его связей с окружающим миром к его производственной жизни и трудовой деятельности. Жизнь показывает, что можно быть хорошим работником и, как ни странно, не очень хорошим человеком. Как правильно заметил в одной из статей Виктор Розов: «Горький сказал: «Труд облагораживает человека». Я очень хорошо помню, как мы взяли эту фразу на вооружение, сделали категорический вывод: если человек трудится — он хороший человек. Увы! Жизнь показала относительность и этой, казалось бы, аксиомы. Человек может весь день простоять у станка, дать полторы производственные нормы, а вечером, напившись допьяна, совершить отвратительный хулиганский поступок, и не один раз сделать это, не случайно, а систематически... Значит, горьковскую фразу можно поправить: труд м о ж е т облагораживать человека»[2].

Разумеется, трудовая деятельность людей и формирует их моральное сознание и побуждает занять определенную нравственную позицию в тех или иных жизненных ситуациях. Но здесь нет прямой автоматической связи, и художнику в каждом конкретном случае надо психологически обосновать факт совпадения или расхождения трудового и бытового поведения его героя. При этом приходится считаться и с тем, что поведение человека обусловлено социально, являясь как бы результатом сложного переплетения идейных, трудовых и психологических факторов, и с тем, что нравственное сознание личности обладает относительной самостоятельностью, известной независимостью от окружающих его «обстоятельств» и в силу этого может выступать в роли доминирующего фактора поведения.

Хорошо известна ленинская формула коммунистического воспитания и образования, высказанная им в речи на III съезде комсомола: «Надо, чтобы все дело воспитания, образования и учения современной молодежи было воспитанием в ней коммунистической морали»[3]. Обратите внимание — «в с е д е л о»! Речь идет о том, что смысл и содержание всего процесса образования и воспитания людей в условиях нашего общества заключается в формировании личности социалистического и коммунистического типа. На практике же нередко получается так, что мы «готовим» токарей, врачей, инженеров, кинорежиссеров и т. д., а в оставшееся время, свободное от профессионального обучения, воспитываем еще и гражданина-личность (тем, кто по собственному опыту знает школу и вуз, это суждение не покажется преувеличением). Задача «просвещение—воспитание» еще не решена нашей педагогикой и практикой общественного воспитания адекватно ленинскому требованию. На это обратил особое внимание XXV съезд КПСС, подчеркнув значение к о м п л е к с н о г о п о д х о д а к постановке всего дела воспитания советских людей, то есть органического и взаимопроникающего единства трудо-

[2] В. Р о з о в. Мир чувств. — В сб. «Культура чувств». М., 1968, стр. 130.

[3] В. И. Л е н и н. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 309.

вого, идейно-политического и нравственного воспитания каждой личности. И надо бы, видимо, в свете этой актуальной идеи осмыслить поистине огромные возможности искусства.

...На одной из лекций автору этих строк был задан такой вопрос: «Наше кино, как, впрочем, и литература, театр и телевидение, придерживается строго нравственной позиции. Во всяком случае, на киноэкране нет жестокости, секса и т. п., а в жизни приходится, к сожалению, со всем этим встречаться. И никто не скажет, что всего «этого» стало меньше. Почему так получается?»— спрашивал автор записки.

Отвечая, я говорил о том, что возможности нравственного воздействия искусства на человека не надо преуменьшать, но не надо и преувеличивать. Помимо искусства и ничуть не слабее последнего, на людей, особенно молодых, влияет вся окружающая жизнь, а в ней «сцен» нравственного уродства и бескультурья, того, что социологи называют «отклоняющимся поведением», достаточно много. И отношения между зрителем и экраном не следует понимать упрощенно, как акт «лобового» воздействия и восприятия (имеется немало людей, убежденных в том, что в распространении такого зла, как алкоголизм, виновато именно кино, где «часто пьют», и если бы с экрана исчезла бутылка, а девушки не курили и т. д., то наверняка уменьшилось бы число пьющих и курящих в самой жизни). Наконец, сказано было и то, что волнующие всех факты отклонений от нашего образа жизни и принципов коммунистической морали не могут заслонить и не заслонят главное — нравственно здоровую атмосферу в обществе. Ответ мой явно не удовлетворил слушателя, и уже после лекции состоялся разговор, в котором мы вместе, кажется, нащупали тему, нашей эстетикой и кинокритикой обойденную. Ведь вопрос может быть поставлен и так: а насколько наше кино, обращаясь к морально-этической теме, считается с фактической нравственностью, с реальными проблемами и коллизиями, волнующими общественность? Ориентация на будущее в политике партии неотделима от решений текущих нужд и проблем, их трезвого осмысления. Будущее не привносится в реальную жизнь «извне», а порождается и утверждается в настоящем. Не получается ли так, что в благородном стремлении сеять «разумное, доброе, вечное» авторы иных фильмов идут не от жизни, со всеми ее сложностями и противоречиями, а от того, что хотелось бы видеть — иными словами, от представлений, почерпнутых из нормативной этики? Короче: насколько жизненна и убедительна предлагаемая во многих фильмах программа нравственно-возвышенного существования и поведения?

Вероятно, желание осмыслить проблему морального «соответствия» молодого поколения современной действительности было основным побудительным мотивом авторов фильма «Последняя встреча»[4], когда они приступили к его созданию. Что значит — жить нравственно, поступать «как должно»? На этот вопрос, по замыслу, оба героя — бригадир совхоза Клим Авилов и писатель Павел Снегирев, отвечают однозначно, пожертвовав в финале картины собственной жизнью, спасая автобус с детьми. Но при всей эффектности и убедительности подобного «ответа» зрителя, уже поднаторевшего в такого рода «аргументах», привлекает в картине другое. Между двумя школьными товарищами, встретившимися много лет спустя, идет спор о современной молодежи: о том, какова она, к чему она стремится и на что способна в решительную минуту. Клим Авилов, прямолинейный и бескомпромиссный в своих оценках, в современную молодежь не верит, упрекает ее в неуважении к труду, инфантильности («Каждый норовит устроиться потеплее. Не устроился — значит, не человек...») и видит выход в «твердой руке», в умении вовремя «дать по шее». Павел, мягкий и отзывчивый по натуре, возражает, считая нынешнюю молодежь не хуже той, что «была» в пору их молодости, но решающей иные проблемы, не менее сложные, чем приходилось решать ему и Климу. И резко выступает против идеи «твердой руки»: «...Со страху еще никто человеком не становился.

---

[4] Дискуссию об этом фильме см. в «ИК», 1975, № 6.

Подлецами — бывало, а чтоб человеком...»

Кажется, перед нами фильм-размышление, фильм-диспут, приглашающий зрителя принять участие в диалоге. Но умозрительная постановка авторами животрепещущей темы, не говоря уже о финале с совсем необязательной гибелью обоих оппонентов, располагает зрителя скорее к выслушиванию монолога. По собственному размышлению и по своим жизненным наблюдениям зритель знает, что разговоры на тему «та» или «не та» пошла нынче молодежь мало что дают для понимания сути дела. Точнее — они уводят от нее. Как будто «эту» молодежь сформировали и воспитали не Авиловы и не Снегиревы, а кто-то другой, кто-то «со стороны». Как будто читающий ежедневно газеты Авилов не знает, что в нужную минуту многие из «этой» молодежи способны на подвиг и исключительный поступок. Как будто инфантильность и великовозрастное иждивенчество, столь беспокоящие общественность своей относительной распространенностью, произрастают из-за недостатка «страха» или отсутствия того, что Авилов называет «твердой рукой». Как будто писателю Снегиреву, самим занятием своим призванного проникать в корни и причины жизненных явлений, неясно, что излишняя опека и малая требовательность имеют одну и ту же основу. Как будто он, Снегирев же, не понимает, что нравственная взыскательность и социальная зрелость молодого человека обусловлены масштабом самостоятельности и ответственности, реально, «на деле» возлагаемыми на него обществом.

Подобных «как будто» очень много, и жаль, что герои «Последней встречи» их обходят, задержавшись в своих суждениях о современной молодежи на близлежащих истинах. К тому же никакие «самые умные» разговоры не могут заменить ту сложную систему фактически складывающихся отношений между людьми, в которую — в реальной жизни — включен каждый человек.

Может быть, потому-то и не воздействуют многие безупречно «нравственные герои» нашего кино на молодых зрителей так, как нам бы хотелось?! Это хорошо понимал, например, покойный Василий Шукшин. Его очень раздражали, как он их называл, «устоявшиеся» герои многих наших фильмов, готовые стать «положительными», как говорится, в один присест, под воздействием одного-двух душеспасительных разговоров. Шукшин прекрасно понимал, что в жизни становление и развитие личности происходит не так-то просто и легко, как «в кино», точнее — во многих наших фильмах, и что одной дидактикой тут дела не решить. «Учить можно,— писал он в одной из своих статей,— но, если учить по принципу: это — «бяка», а это — «мня-мня», — лучше не учить. Ученики будут вырастать ленивыми, хитрыми, с наклонностью к паразитическому образу жизни. Потому что нет ничего легче не самому решить трудную задачу, а списать с доски. Нравственность можно подделать. И подделывают. И очень удобно живут — в «соответствии»...[5]. Резкость постановки вопроса вполне оправдана для художника, считавшего, что «единственное дурное намерение — сознательно не сказать правду».

Коммунистическое воспитание предполагает глубочайшие «преобразования» индивида, затрагивающие все стороны личности, так как при переходе к коммунизму, на базе глубинных изменений в основах человеческого существования, должен измениться, по мысли Маркса, сам способ развития индивида. Сложность этого процесса вызывает иногда стремление облегчить задачу: искать «легкие», «прямые», «короткие» пути социализации (воспитания) и управления индивидом. Это выражается, в частности, в подмене формирования личности человека формированием структуры его поведения, то есть систем реакций, складывающихся под влиянием различных средств воздействия. Известно, какое значение имеют в жизни общества так называемые «простые нормы нравственности», соблюдение людьми правил человеческого общежития. Но коммунистическое воспитание предполагает решение неизмеримо более трудной задачи: формирование личности социалистического ти-

---

[5] «Искусство нравственное и безнравственное». М., «Искусство», 1969, стр. 144.

па, способной в любых, самых сложных и часто непредвиденных обстоятельствах поступать самостоятельно и в соответствии с принципами нашей морали.

Применительно к кинематографу, если принять во внимание все многообразие его реального процесса, проблема может быть сформулирована следующим образом: на что ориентирована кинокартина — на формирование структуры поведения или структуры личности? Ставя этот вопрос, мы, естественно, имеем в виду только хорошие фильмы, эстетически полноценные произведения искусства и подобное разделение предлагаем лишь постольку, поскольку оно позволяет обнаружить суть интересующего нас вопроса.

Жизнь опровергает наивные представления о сути морального воспитания, когда оно сводится к усвоению этических норм и правил поведения, ибо знание последних само по себе не гарантирует нравственно безупречного поведения человека. Так ли уж редки случаи, когда человек правила «знает», а поступает вопреки им? Если знание и понимание норм морали не стало убеждением, привычкой — тем, что классики философии прошлого называли «деятельной совестью», оно так и останется «знанием», не став «сознанием». Проблема эта, безусловно, не новая, по-своему вставала она и раньше, но в современных условиях приобрела новое звучание, повернулась своими неожиданными гранями.

Картина И. Авербаха «Чужие письма» (по сценарию Н. Рязанцевой) представляет собой «пробный шаг» в художественном исследовании этой проблемы. Она является как бы ответом искусства на активно обсуждаемую нашей общественностью тему «воспитания воспитанности». Что значит б ы т ь ч е л о в е к о м, кто имеет право называться человеком — вот вопрос, выражающий основной смысл этой картины и составляющий ее «атмосферное давление». Конкретнее можно сказать и так: авторам удалось обозначить социальный феномен, который именно в наши дни обостренного интереса к культуре человеческих отношений воспринимается особенно болезненно. Драматическое столкновение душевного благородства, отзывчивости и деликатности с новоявленной — «культурной» — формой бездушия и бессердечия, вскрытое через историю взаимоотношений учительницы Веры Ивановны и ее ученицы-школьницы Зиночки, заставляет подумать о многом.

Вглядитесь повнимательнее в эту Зиночку: в цепкие, все замечающие и «комментирующие» глаза, в эту многозначную улыбку, такую кроткую и загадочную, в эти усвоенные с помощью средств массовой коммуникации стереотипы поведения (как в эпизоде «объяснения в любви»), в эту непререкаемость ощущения собственной правоты — и вы не скажете, что это «придумано» и что такое можно увидеть только в кино. Нет, Зиночка совсем не «злой демон», не нагромождение всяческих уродств. Она и привлекательна внешне, и обаятельна в своих причудах, и обладает завидной волей и характером, когда приходит время поступков. Без нажима и жеманства она способна выразить восхищение тем, что ей нравится. И чужие письма она прочитала не по злому умыслу, а так, из любопытства, «от нечего делать». И можно поверить в искренность ее удивления, когда такой, в сущности, «пустяк» (с ее точки зрения) был воспринят Верой Ивановной столь остро и болезненно. Но есть в пестрой смеси всевозможных свойств формирующегося характера (а Зиночка, не будем забывать, лишь с т а н о в и т с я как личность) нечто такое, что заставляет отнестись к ней с повышенным вниманием.

Беспокойство вызывает то, что можно назвать н р а в с т в е н н о й н е р а з в и т о с т ь ю человека. Да, Вера Ивановна права: она действительно «пропустила первый урок», на котором следовало бы начать не с азов математики, а с объяснения того, что значит быть человеком и как важно овладеть, пожалуй, самым сложным умением — и с к у с с т в о м ж и т ь с д р у г и м и л ю д ь м и. На пороге самостоятельной жизни Зиночка обнаруживает такую степень нравственной глухоты к окружающим ее людям (к матери, брату, своим сверстникам), которую нельзя возместить никакой образованностью и усвоенными лишь формально правилами внешней культуры.

Вот кто действительно начисто лишен чувства «обратной связи» во взаимоотношениях с другими людьми (она предельно замкнута на себе, на своем интересе и своих желаниях), поэтому и стремление говорить всегда «правду в глаза» и проявляемая ею активность (ее не обвинишь в распространенной ныне инфантильности) — все, казалось бы, положительные качества оборачиваются своей противоположностью. Потому что правда без добра, без понимания других людей — бездушна, бесчеловечна, а значит, и безнравственна. Картина «Чужие письма» — это произведение, заставляющее зрителя всерьез задуматься о значении духовного начала в становлении человека, о таких простых, но, оказывается, трудно усваиваемых и воспитываемых качествах личности, как порядочность, такт, деликатность, уважение человеческого достоинства.

Разговор о нравственной культуре подрастающего поколения ведется в фильме без скидок на «переходный возраст», особенности «детской психологии» и т. п., хотя авторы ее в полной мере учитывают и то и другое. Для них детство и отрочество — не вступление и не подготовка к «настоящей» жизни, а сама жизнь, не менее сложная и интенсивная по внутреннему содержанию, чем жизнь взрослых, и не менее ответственная в своих нравственных критериях и оценках. Как правильно заметила Наталья Рязанцева, автор сценария «Чужих писем», поза «воспитателей», в которую часто встают авторы так называемых «детских картин», рождает в зрительном зале ложное чувство умиленности и трогательности, а в конечном счете, и снисходительное отношение к показанному на экране. «Мы обязательно должны быть осторожны с этим умилением, с этой трогательностью. Сейчас, на первых просмотрах нашего фильма «Чужие письма», я заметила удивительную реакцию зрителей: всепрощение ребенку. Девочке исполнилось шестнадцать лет, поступки ее часто отвратительны, хотя и не лишены детской непосредственности и наивности, но такова, видимо, инерция нашего восприятия, что зрители готовы снисходительно усмехаться над самыми дурными проявлениями ее натуры и списывать их за счет «переходного возраста»... Но когда мы пишем о детях, снимаем их, они должны быть для нас людьми, а не «воспитуемыми», детство — жизнью, а не серией уроков по подготовке к жизни»[6].

Искусство, верное правде жизни, отражает моральную практику общества и личности во всем ее многообразии. Оно занимается фактической нравственностью, то есть реально практикуемыми нормами поведения и наличным уровнем морального сознания, которые могут не всегда и не во всем совпадать с общественными требованиями и даже противоречить им. При этом, разумеется, важно, чтобы каждый случай такого обращения искусства к жизни был полноценным с эстетической точки зрения (как на пример, убеждающий в этом, можно сослаться на отличный фильм покойного Б. Волчека «Обвиняются в убийстве», где художественно исследуются явления так называемого «отклоняющегося поведения»). И тем не менее как в самой жизни, так и в искусстве этой поведенческой стороной не может исчерпываться процесс формирования и воспитания человека. И в то же время искусство в силу своей собственной (общественной) природы и функции не может всецело считаться с тем, что есть, что бытует (мало ли что в жизни бывает!). Произведение искусства — это еще и побуждение к другой, более высокой форме жизни, к более высокому потолку человеческого бытия. В полноценном художественном произведении этот моральный «контрапункт» всегда присутствует (подчеркнем — при любом балансе «положительного» и «отрицательного») и составляет скрытый двигательный нерв изображаемого (как, скажем, в «Премии», «Начале», «Берегись автомобиля!»). Верно, что, отправляясь от жизненного материала, художник эстетически преобразует факт жизненный в факт художественный и, проявляя его реальный социальный и духовный смысл, определяет к нему свое нравственное отношение, руководствуясь «должным», идеалом. Но ис-

[6] «Советский экран», 1976, № 17, стр. 21.

ходным пунктом этого сложного процесса художественного воспроизведения действительности является все-таки верность правде жизни. Кажется, азбучная истина, но...

Нравственная позиция художника проявляется не в дидактическом навязывании зрителю современной и граждански значительной идеи, а в самом способе художественного осмысления жизненного материала, в творческом процессе «перевода», превращения факта жизненного, реального в факт художественный. Неравнодушие искусства к добру и злу является результатом аналитического осмысления художником действительности. Утверждая этический идеал общества, искусство вовсе не обязано слепо подчиняться «ходячей» морали и оправдывать своим авторитетом бытующие представления и факты. Оно берет их «на пробу», критически осмысливает, проверяет. О том, как нередко забывается эта, казалось бы, самоочевидная истина, можно убедиться на таком примере.

Рост жизненного уровня, благосостояния советских людей — факт общепризнанный. Мы даже не успеваем оценить по достоинству серьезные изменения в нашем повседневном быту: попробуйте сегодня кого-нибудь «удивить», сказав, что вы приобрели холодильник, получили новую квартиру или купили автомашину, а 10—15 лет назад такой факт становился заметным событием. Экстерьер, интерьер и бытовой фон жизни людей в современных фильмах резко отличен от того, что мы видели на экране в недалеком прошлом. Это понятно. Однако настораживает тенденция некритического перенесения на экран «материального благополучия», которое нередко заслоняет и даже подменяет благополучие духовное, смещая нравственные акценты в изображаемом.

Писательница Любовь Кабо права, говоря о проникновении на наш экран в некоторых фильмах последних лет живучего, разъедающего микроба мещанства: «Стыдно стало быть бедным! Гулкие дворцовые просторы ультрасовременных квартир, хлопотуньи-мамы в прелестных блузках и с отменно уложенными с утра волосами, подающие своим детям изящно сервированный завтрак, сверкающие холодильники, тщательно подобранные к обоям шторы... Поразительный быт — нарядный, как обложка рекламного журнала. Нарядные, ухоженные, ничем в общем-то не занятые, вяло наслаждающиеся всем этим дети. Да, жизнь стала богаче, быт — наряднее и красочнее. Но... Вот, например, как проводит уикэнд рядовая интеллигентная семья из города Ташкента (фильм «Эти бесстрашные ребята на гоночных автомобилях»): сначала папа, мама и сын долго скачут куда-то на породистых скакунах, потом они упиваются зрелищем водопада, потом мчатся по воде (так и хочется сказать: «На собственной яхте»!), на суше пересаживаются в собственную (а как же иначе!) машину. «Ах, все сбудется, все сбудется»,— что-то в этом роде поет в конце фильма закадровый жизнеутверждающий голос. Сбудется все! «Будет табель без троек — подарю тебе «Сони», — в этом же фильме обещает другому мальчику папа».

Мы законно гордимся успехами в повышении благосостояния людей, и вполне естественно, что кинематограф не обходит своим вниманием эти изменения. Коммунисты никогда не были сторонниками аскетического образа жизни и далеки от того, чтобы провозглашать бедность добродетелью. Стремление советского человека, взрослого или молодого, окружить себя вещами, необходимыми для труда и отдыха, для развития собственной личности, желание сделать свой быт более удобным ничего «потребительского» или «мещанского» в себе не содержит. Сутью мещанства ныне, как и прежде, является бездуховность существования, ограниченность жизненных интересов и целей, их замкнутость на потреблении материальных ценностей. Нравственная миссия советских художников состоит, в частности, в том, чтобы, вовремя фиксируя любые отклонения от принципов социалистического образа жизни, давать отпор мещанской психологии и представлениям о «красивой жизни». Главной задачей является всестороннее развитие личности, которая обладает свободой выбора поведения и нравственно подготовлена к тому, чтобы правильно распорядиться этой

свободой. Развитие чувства личной ответственности, умения в самой сложной и неожиданной ситуации точно определить линию своего поведения, поступать в соответствии с нормами социалистического общества — такова «дальняя» цель искусства, когда оно обращается к нравственной проблематике.

Нередко то, что зрителя интересует и волнует в самой жизни, что составляет важнейшую часть повседневного бытия людей, кинематограф либо обходит стороной, прибегая к фигуре умолчания, либо затрагивает столь робко, поверхностно, «по касательной», что его вклад в воспитание высокой нравственной культуры общества и личности заметно обедняется. Наиболее очевидно это проявляется в подходе к так называемой «личной жизни», в изображении «интимных отношений» героев — той самой сферы человеческого бытия, которая всегда будет интересовать и волновать людей и которой искусство «завсдует» издавна. Ведь речь идет о формировании подлинно человеческой чувственности, которая, как известно, тоже воспитывается, а не дается «от рождения» и обусловлена отнюдь не «генами». Человеческие чувства — продукт и результат прижизненного социального и индивидуального развития личности. Это относится, в частности, и к способности любить, одному из высших человеческих чувств, соединяющему в себе физическое и духовное начала. Зная, какими плачевными оказываются нравственные последствия бескультурья, невоспитанности в сфере интимных отношений, может ли искусство, учитывая собственные возможности в познании и передаче «стенограммы чувств» (Л. Толстой), самоустраниться от ответственности за формирование высокой культуры чувств? Вопрос совсем не риторический, если принять во внимание, что школа и семья, как правило, избегают даже заводить этот разговор, считая его слишком «опасным», «скользким». Но позиция «невмешательства», непонятной «стыдливости» ведет к тому, что тема эта отдается на откуп самим подросткам, которые вынуждены самостоятельно, пользуясь опытом «дворовой этики» или черпая сведения из различных сомнительных источников, добираться до истины, которая зачастую оказывается вовсе и не истиной. Надо бы еще узнать, каким количеством драм, физических и моральных уродств мы платим за «стыдливую» позицию в этом вопросе. Ведь там, где молчим мы, говорят другие, и, видимо, не надо уточнять, кто именно.

А что же кино? То самое кино, что может, по меткому определению Андре Базена, «все сказать, не все показывая», о любви и страсти. «Баллада о солдате», «А если это любовь?..», недавние «Романс о влюбленных», «Двадцать дней без войны», еще два-три названия — вот, пожалуй, и все о любви, где она предстает не «разговорами о любви», а как живое чувство, влечение, страсть двух людей. А когда делается попытка, пусть и неудачная, как в «Осени», коснуться очень непростых отношений между мужчиной и женщиной, критика недостатков фильма оборачивается под пером некоторых критиков сомнением в целесообразности самого изображения таких отношений, по существу «снятием» самой темы. Как будто мы уже решили проблему «мужчины и женщины» и реальная жизнь не подносит нам здесь массу самых всевозможных «сюрпризов», драм и трагедий?! Как будто нас не касаются слова К. Маркса о том, что «непосредственным, естественным, необходимым отношением человека к человеку является отношение мужчины к женщине», по которому можно «судить о степени общей культуры человека», то есть о том, «в какой мере естественное поведение человека стало человеческим...»[7]?! Речь идет о проблеме, которую нашему кинематографу еще предстоит решить. Может ли он передать живым изображением силу влечений и желаний людей, не ограничиваясь одними «разговорами»? Понятно, задача не из простых, ибо искусству и в этом случае приходится учитывать знаменитое триединство: что, как и зачем.

●

Актуальную нравственную проблему современная этика формулирует следующим образом: в какой мере он как личность способен от-

[7] К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 42, стр. 115.

ветить на возникающие перед ним вопросы, на объективные требования исторического прогресса, которые далеко не всегда адекватно воплощены в групповых велениях, экспектациях и реакциях непосредственного окружения [8]? Ведь нравственное бытие личности вовсе не сводится к умению действовать в соответствии с изменяющимися обстоятельствами, хотя и предполагают такое умение. Как существо нравственное человек не только «считается» с обстоятельствами, но и противостоит им, вмешивается в ход событий, проявляя свою волю, свой характер. Надо ли объяснять, как поверхностно и малопродуктивно представлять мораль чем-то вроде свода «готовых правил», годных на все случаи жизни? Кое-что существенное падает на плечи самого человека или, скажем иначе, диктуется им самим, без спасительных, а нередко и просто удобных ссылок на обстоятельства, конечно же, «неблагоприятные» и «мешающие» кому-то всегда, в любой ситуации поступать морально, добро, «по совести». Поэтому так важна проверка — постоянная, ежедневная — того, насколько человек способен и готов поступать по внутреннему убеждению или из чувства долга, говоря языком морали. Совесть есть категория нравственная и, стало быть, социальная, она не дана человеку от рождения и не покоится в «генотипе» человека, как пытаются ныне доказать некоторые ученые авторы, а «выделывается», пробуждается и формируется в процессе общественного и индивидуального развития личности. Жить совестливо, соизмеряя свои индивидуальные потребности, желания и хотения с тем, что вменяется чувством долга и диктуется собственной совестью, — значит научиться в любом акте своей жизнедеятельности поступать ответственно, сознательно, мотивированно, то есть личностно в самом широком смысле этого слова. В последнее время наше кино все чаще вспоминает само и напоминает другим об этой важной стороне нравственной жизни.

...Об этом фильме уже сказано и написано немало. И мы обращаемся к нему только потому, что именно в «Восхождении» интересующая нас проблема морального потенциала личности поставлена, как в никакой другой картине последних лет, предельно остро и общественно значимо. Это становится все очевиднее по мере того, как первое впечатление от фильма отходит на второй план. К сказанному об этой картине хотелось бы добавить следующее.

Фильм волнует — достоинство немаловажное на фоне немалого числа безразличных, внутренне бесстрастных лент: посмотрел, отвлекся или развлекся и тут же, по выходе из зала, забыл. Как кто-то правильно заметил: «Восхождение» из тех картин, что трудно смотреть, зато о них говорить и думать «легко» (есть о чем!). Можно, конечно, понять зрителей, которые не выдерживают нервного напряжения, буквально пронизывающего (внешнее и внутреннее) действие фильма. Тут, действительно, с нервами зрителей не очень считаются. Но еще древние греки — знавшие наперед, что Медея не только грозится убить своих детей, чтобы отомстить низости и предательству в лице Язона, но и убьет их на самом деле,— понимали, что нервное потрясение, испытанное ими, сполна окупится катарсисом, нравственным очищением. То же и здесь — не «щекотание нервов» зрителей, а нравственное потрясение от зрелища физических и духовных мук, выпавших на долю героев фильма. И вызвано оно не только жесткостью фактуры и беспощадностью авторской позиции. Изображение войны и человека на войне, какое мы видим в «Восхождении», связано, разумеется, и с эстетическими симпатиями и вкусами Василя Быкова и Ларисы Шепитько. Но есть штука посильнее эстетических пристрастий художника. Это — правда и логика самой жизни, почувствовать и понять которую можно лишь ценою безбоязненного диалога с реальной действительностью и реальным человеком.

Скрытый смысл и нерв подлинно эстетического переживания и воздействия произведения на зрителя заключен именно здесь — в нравственной направленности и нравственной позиции художников. «Восхождение» — фильм, на редкость точно выражающий характер взаимоотношений искусства и его реципи-

---

[8] «Формула» этой проблемы принадлежит советскому этику, доктору философских наук О. Г. Дробницкому.

ента: без малейшего потакания самомнению человека он ставит зрителя лицом к лицу с самим собой и побуждает его посмотреть на себя «со стороны», глазами «других» людей. В данном случае — глазами истории, происшедшей с Сотниковым и Рыбаком. И рассказана эта история так, что зрителю никуда от себя не деться, ибо момент «остранения», обязательный в мало-мальски грамотном, развитом эстетическом сопереживании, не превращается здесь в «отчуждение», позволяющее зрителю самоустраниться от происходящего на экране. И тут не спрячешься от самого себя, прибегая к расхожей формуле «как в кино», то есть не так, как в реальной жизни.

Нетрудно представить себе фильм, где Сотников и Рыбак, получив задание достать для отряда продовольствие, выполнили его и с боем, отстреливаясь, проявив мужество, бойцовский характер и чувство товарищества, вернулись бы на партизанскую базу невредимыми или один из них, например, Рыбак, был бы ранен, а другой, Сотников, не оставил бы его в беде и донес его на своих плечах... Но это был бы совсем другой фильм. И мы бы не узнали «до конца» каждого из них, как не знали товарищи по отряду, что много раз ходивший с ними в атаки Рыбак, способный быть храбрым и даже отчаянно храбрым «вместе со всеми», может стать предателем и трусом. Нет, Рыбак не трус и не предатель «по натуре», и он не из тех, кто будет, совершив дурной поступок, потом ссылаться на «неведение», на то, что «черт попутал». Он понимает, что дело тут не в «одиночных заданиях», которых он не любит и боится (перед ним, как живой укор, тождество поведения столь разных людей — девочки Баси, Демчихи, старосты и, наконец, Сотникова). Так почему же он, прежде удачливый и слывший храбрецом, вдруг испытывает жутчайшее отрезвление от иллюзий по поводу собственной личности? И где же «прятались» тогда эти иллюзии знания Рыбака о самом себе, прежде чем они обнаружились столь неожиданно, непредвиденно и трагически в образе собственного поступка, ужасность и непоправимость которого он в конце концов сознает, но ничего «поделать с собою» не может?

Не надо думать, что случай с Сотниковым и Рыбаком — исключительный. В жизни часто возникают ситуации, когда человек оказывается «один на один» с противником и с самим собой, когда помощи ждать не от кого и неоткуда, когда моральную опору приходится искать не вовне, а в самом себе. И если этой «опоры» нет или, скажем иначе, моральный потенциал личности «на нуле», то никакого чуда героизма, мужества или просто нравственно безупречного поступка не произойдет. Неоткуда ему, «чуду», взяться. Это ведь только в плохом кино геройские и мужественные поступки совершают непонятно почему, а в хорошем кино, как и в жизни, стойкость и мужество всегда есть проявление сознания, воли и характера личности, магией настоящего искусства представленных как «раскрытая книга» человеческой психологии.

Безусловно, предельно острая, «пограничная» ситуация, в которой очутились Сотников и Рыбак, исключительна и по своим обстоятельствам и по характеру предъявляемого им выбора, где ставка — жизнь. А по сути своей она вполне «массовидна», ибо испытание морального потенциала — явление каждодневное, обычное для любой развитой личности, живущей более или менее напряженной духовной жизнью. И потому совсем необязательно вообразить себя в исключительной ситуации, чтобы почувствовать и осознать всеобщее духовное и нравственное значение случившегося с Сотниковым и Рыбаком.

Но для этого зрителю надо так же, как действующим лицам фильма, превзойти уровень «самочувствия» и «самомнения», на котором-то и произрастают всевозможные иллюзии человека по поводу собственной личности. Надо, подобно Сотникову, ощутить и осознать внутри самого себя то, что связывает тебя с другими людьми — друзьями и врагами, единомышленниками и противниками (у «неличности» нет ни врагов, ни друзей, а есть только приятели), и то, что неподкупная совесть диктует как единственно возможную норму поведения, единственно возможный «выход». Когда Сотников в ответ на «хитрые» предложения ерзающего перед ним и собственной совестью Ры-

бака говорит: «Ведь мы же солдаты, солдаты...» — это не просто напоминание о воинском долге и данной когда-то присяге. Это — четкое определение диктуемого моральным сознанием требования («веления») поступить в согласии с собственной совестью, исключающей любые компромиссы. Мораль, как давно замечено, руководствуется принципом «должен — и потому могу», а не «могу — и потому должен».

Но моральный принцип реализуется, «срабатывает» лишь тогда, когда он стал «деятельной совестью», внутренним убеждением и нравственным чувством личности. Иначе говоря, когда требование «должен» для человека не есть нечто навязанное извне, а результат собственного выбора и пренебречь им или отказаться от него — значит отказаться от самого себя, от своей индивидуальности. Потому что индивидуальность истинная (не мнимая и не «дурная», как метко когда-то определил Гегель) состоит вовсе не в том, чтобы выпячивать свою «особенность» или «бросаться в глаза» по пустякам, но в том, чтобы в любом акте своей жизнедеятельности научиться поступать так же, как другие люди — только лучше. Сотников внешне спокоен и невозмутим потому, что для него поступить по совести есть выстраданное всей предшествующей жизнью отношение к самому себе как существу подлинно общественному, остро чувствующему связь любого своего поступка с интересами и благом других людей. Рыбак же, напротив, обнаружил в данной ситуации внутри себя духовную пустоту, то есть отсутствие какой-либо общественно значимой связи с миром и другими людьми, и он мечется, суетится, цепляется за любую возможность остаться в живых потому, что ему просто не на что опереться, когда он остался наедине с собой. Жить «лучше» других он не в силах.

И здесь мы подошли к мысли-выводу, что сам собою напрашивается в ходе раздумья над рассказанной фильмом историей и, кстати, лишний раз подтверждающей глубокую связь моральных проблем с социальными. Мы справедливо подчеркиваем значение и роль коллектива в формировании и воспитании личности. Коллектив социалистического типа есть основная ячейка общества, на базе которой формируются и развиваются отношения сотрудничества, взаимопомощи и взаимной солидарности, вырабатывается подлинно коллективистская психология советских людей. Но коллектив в социалистическом смысле — вовсе не конгломерат людей, объединенных общностью производственных задач и выполняемых ими социальных «ролей». В таком случае сельская община, где все — от работы до бытовых привычек и обрядов — регулировалось «миром» и решалось «на миру», может быть легко признана образцовым коллективом (рождение, свадьба, похороны, защита традиций и т. д. — ничто не оставалось без внимания связанных узами «личной зависимости» общинников-односельчан). Социалистический коллектив в отличие от всех предшествующих форм, по обозначению К. Маркса — «мнимой», «лживой» коллективности, образует такую общественную связь людей, на основе которой произрастает свободная индивидуальность, то есть личность, обладающая развитым чувством ответственности и собственного достоинства. Неповторимость и уникальность такой индивидуальности выражается не в «частностях», не в капризах и причудах «натуры», а в социально значимых, духовно и морально ценных поступках и мотивах поведения. Воспитанный в духе социалистического коллективизма человек способен на самодеятельное, инициативное и ответственное поведение в любых, самых неожиданных ситуациях. И потому, показывая роль и значение любого коллектива — трудового, бытового или военного, надо раскрыть его личностную структуру, «самодеятельные» возможности каждого его члена. И не облегчать реальное положение человека всевозможными «костылями» внешней поддержки, сея иллюзии насчет того, что всегда найдутся «добрый дядя» или «добрая тетя» (будь-то высокая инстанция, парторг или жена), которые за него примут решение и возьмут на себя ответственность за «последствия» его же поступков.

Общественная природа морально-доброго поведения и сознания личности совсем не проста. Пока человек в своей нравственной практике поступает по логике общепринятого и здравого

смысла, а не должного, он находится еще вне отношений морали. Он нравствен в рамках существующих обычаев и традиций, в которых момент выбора отсутствует. В том-то и заключается «хитрость» морали, что она предполагает не простое следование общепринятым нормам поведения, а развитую способность человека критически относиться к окружающему и своим собственным действиям. Вполне считаясь с властной силой обстоятельств и не «донкихотствуя» по пустякам и без особой нужды, такие, как Сотников, сильны своей внутренней, духовной, нравственной свободой оттого, что им приходится делать лишь по необходимости, под давлением чисто внешних зависимостей, то есть своей способностью «возвышаться над ними субъективно» (К. Маркс). Казалось бы, самым простым случаем движения нравственного сознания (простым в теории, но не на практике, где для этого нужна сила воли) является случай, когда оно не удовлетворяется предписаниями «здравого» смысла. Но такова побудительная почва для свершения «исключительных» поступков, которые становятся, по словам В. И. Ленина, «началом переворота» [9] в сознании массы людей, ибо отдельные нравственные действия личности играют роль позитивного примера для всех остальных. Как существо нравственное человек постоянно стремится выйти за пределы «системы всеобщей полезности» (ее-то и возвел в норму существования взаимоотношений людей капитализм) и делает руководством к действию высокое, правомерное само по себе [10], то есть бескорыстные и возвышенные мотивы деятельности. В борьбе за высокую духовность и нравственную чистоту помыслов и поступков героев нашего кинематографа эта установка марксистско-ленинской этики приобретает принципиальное значение.

Давно пора задуматься и над тем, насколько оправдан и продуктивен как в практике общественного воспитания, так и в художественном отображении социальной действительности механический перенос характеристики общества в целом на отдельную личность (коллективизм, преобладание общественных интересов над личными и т. п.). Подобная методология понимания взаимосвязи индивида и среды, общества и личности порождает поверхностные представления о месте и роли отдельного человека в истории, ориентирует на поиски облегченных решений в процессе формирования и воспитания личности социалистического типа. Что личность со всем своим неповторимым духовным миром является единичным, индивидуальным выражением господствующих в обществе социальных отношений — это азбучная истина марксизма. Но это верно лишь «в конечном счете», в результате, что так убедительно показано на судьбе Сотникова и Рыбака. Когда же вы пытаетесь проникнуть в лабораторию появления того или иного «результата» — а именно это составляет основную трудность и в практике общественного воспитания и в художественном постижении реального, всегда конкретно-исторического процесса взаимодействия общества и личности, — любые общие характеристики служат лишь отправным пунктом социологического или художественного анализа. Попробуйте «вывести» из господствующей в нашем обществе системы социальных и нравственных отношений такие, к сожалению, еще многочисленные факты «отклоняющегося поведения» и прямых отступлений от норм социалистического образа жизни и принципов коммунистической нравственности, как индивидуализм, эгоизм, стяжательство, инфантильность и т. д. Вы не выйдете за рамки общих социологических характеристик и суждений. В том-то и проблема, что заданные и формируемые обществом общие свойства, качества, характеристики — и в жизни и в искусстве — должны пройти «через» самого человека. Ведь для отдельной личности они не заданы заранее и не являются чем-то «готовым», а вырабатываются ею самою в процессе своего общественного и индивидуального развития. «Тут надо выделаться...» — как точно сказал Достоевский, одним словом схватив и выразив сложный, поистине тернистый путь нравственного становления личности.

[9] См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 39, стр. 5.
[10] См.: К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 46, ч. 1, стр. 387.

●

Обедненные представления о нравственной функции и назначении искусства дают себя знать не только в виде однозначности (плоской дидактичности) и стереотипности изображения моральных поступков и отношений героев. Они выражаются также в абсолютизации собственно поведенческой стороны моральных взаимоотношений людей, в невнимании к тому, что К. С. Станиславский емко назвал «жизнью человеческого духа». Беда многих фильмов, посвященных теме морали, в том и состоит, что жизнь отображается в них на уровне «нравов» только деятельно-практической стороны события или факта без раскрытия мотивов поступков или, иначе, «идеальной», духовной стороны морально-доброго или морально-злого поведения. Недостаток духовности фильмов, именуемых «серыми» и «посредственными», проистекает не из недостатка «высоких слов» или «умных речей» (их-то как раз в таких картинах предостаточно), а из невнимания к мотивационной стороне поступков и поведения героев.

Почему та же «Премия» стала заметным явлением в ряду фильмов на «производственную тему»? Прежде всего, конечно, интерес к фильму обусловлен неожиданностью самого поступка бригады Потапова, отнюдь не «обычного» в реальной жизни (отказаться от премии, вполне заслуженной и законной с правовой точки зрения, — это под силу далеко не каждому человеку или коллективу). Смысл самого поступка Потапова и его товарищей убедительно раскрывается в ходе его обсуждения на партийном комитете треста строителей. Но эта фактическая сторона дела быстро усваивается зрителем. Авторам фильма удалось переключить внимание зрителя на смысловую, познавательно этическую сторону данного поступка. Известно, что даже на уровне социальной психологии, массовых и индивидуальных побуждений, стремлений и чувств рано или поздно возникает вопрос не о том, чья воля и характер сильнее, более действенны, а о том, «где истина», способная оправдать усилия той или иной воли, того или иного характера. В центре внимания фильма «Премия» стало выяснение нравственного смысла конкретного поступка, который, собственно, и исследуется художественными средствами. Показав и доказав, что побеждает не сила «воли» и не авторитет сам по себе, а п р а в о т а, и с т и н а, которая в данном случае всецело на стороне Потапова и его бригады, авторы достигают поставленной цели, как говорится, задев зрителей «за живое».

Для искусства любой человек, ставший предметом его внимания и изображения, всегда обладает сложной и неповторимой д у х о в н о й с т р у к т у р о й — тем, что именуют внутренним строем личности. Образно говоря, существует «подводная часть айсберга» и в личности героя (как положительного, так и отрицательного), на которой в значительной мере покоится, держится смысловая определенность данного персонажа. В полноценном произведении искусства внешний образ действий и поступков героя становится тем богаче и интереснее, чем глубже проникает художник во внутренний строй личности и вскрывает «скрытую», мотивационную сторону ее деятельности. В том и состоит один из важнейших «секретов» искусства, что для него любой человек — всегда явление сложное и уникальное, даже тогда, когда оно имеет дело с человеком ясным и понятным, что называется, с первого взгляда. И потому простодушный в своей открытости людям старый виноградарь в «Отце солдата» открывается нам во всей сложности своего духовного мира. За полтора часа экранного времени мы можем понять и даже полюбить Егора Прокудина, в прошлом закоренелого преступника, из «Калины красной», с острейшим любопытством следить за парадоксами мышления и поведения такого умного и хитрого врага, как Мюллер в «Семнадцати мгновениях весны». В тех случаях, когда это незыблемое правило искусства игнорируется или недооценивается, успех даже самого интересного и значительного авторского замысла оказывается под угрозой.

После «Афони» Г. Данелия появился «Улан» Т. Океева — фильм, посвященный, так сказать, специально проблеме алкоголизма. Обществен-

ную значимость самого стремления кинематографа «откликнуться» на столь острую социальную проблему вряд ли можно недооценить, зная, как много зла, бед и трагедий несет в себе и с собой этот живучий порок. При этом искусство, благодаря его способности заглянуть «внутрь» и раскрыть собственно человеческий смысл морального явления или события, может убедительно показать, что суть проблемы совсем не в том, где и в какие часы продавать спиртные напитки, к чему ее сводят порой в реальности. Искусство может задаться вопросом, который не обойти, если борьбу с алкоголизмом вести серьезно: кто и почему пьет? Но, к сожалению, и искусство, как показывает опыт некоторых картин, обходит именно этот, главный вопрос. И потому пока что дальше «натуральных репортажей» — показа, до чего «доводит» пьянство человека и как оно сказывается на окружающих, — кинематограф игровой, художественный не пошел.

Попробуйте понять, почему ответственный работник морского порта, романтик и мечтатель, семьянин и труженик Азат Майрамов, герой «Улана», буквально спивается на глазах зрителей. Ничего другого, кроме как «часто выпивая с дружками, он не задумывается над тем, к чему это может привести», вам экран не скажет. В самом деле, почему? Авторы, знающие, конечно, что далеко не все выпивающие и пьющие обязательно спиваются, теряют семью и уважение коллектива, над этим как раз и не задумываются. А задумались бы — должны были бы разобраться в том, что социологи называют структурой и культурой потребностей, а в просторечии именуется проще — «чем живет человек». Но для этого надо было бы заглянуть внутрь своего героя и показать на глазах развертывающуюся духовную драму человека. Она может иметь самые разные истоки и причины, как и в самой жизни. И фильм как будто вот-вот прикоснется к ним: драматизм самой житейской ситуации в нем несомненно показан и показан выразительно. Но как ни старается прекрасный актер Суйменкул Чокморов раскрыть трагедию своего спивающегося героя, трагедии не получается. Потому что затрагивается лишь первый, наиболее очевидный слой конкретной человеческой судьбы: Майрамов теряет положение, семью, друзей, но не самого себя. Нет «гибели души» человека, которого зрители успели бы полюбить — и потому сопереживали бы случившейся с ним беде.

Зависимость нравственного эффекта произведения от глубины и тонкости художественного проникновения в психологию, в духовный мир человека можно подтвердить и таким сопоставлением двух фильмов на одну и ту же тему. Имеется в виду тема человеческого общения, своего рода «таланта человечности», которой посвящены «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани и «Когда наступает сентябрь» Э. Кеосаяна. Надо сказать, что обе картины дают основания для неоднозначной их трактовки, для разных, порой полярных мнений. Я же высказываю свою личную точку зрения.

В центре первого фильма судьба «общительного человека» Гии Агладзе. Иоселиани заставил зрителя испытать, пережить целую гамму чувств: от сожаления по поводу бестолковой суеты героя картины до острого ощущения потребности реализовать себя как личность в самом главном, не растрачивая свою жизнь по пустякам. Для Иоселиани жизнь полна открытого и скрытого драматизма, сложных и противоречивых нравственных коллизий, и часто она оборачивается непредвиденными последствиями. Автор любит своего героя за удивительную щедрость сердца, легкий нрав и открытость, с которой он устремлен навстречу людям. Нет, что ни говорите, а бескорыстная забота о других, умение разделить «чужую» радость и горе, забывая о себе, — эти свойства достаточно редкие, чтобы не оценить их по достоинству. Попробуйте вот так, как Гия, поспевая вовремя ударить в «свой» барабан, сделать десятки дел для других, и вы убедитесь, что совсем не просто быть «общительным человеком». Но почему же, испытывая чувство симпатии к этому доброму и отзывчивому человеку, вы тем не менее сожалеете о его зазря растрачиваемой жизни, где дни сменяют друг друга, уходя в «песок»?

Виктор Шкловский ответил на этот вопрос так: «Картина печальная и учит тому, что надо

даже самым молодым и самым веселым уметь не отвлекаться, когда работаешь, ограничивать проявление своего дружелюбия, но надо любить жизнь, а не только самого себя... В картине общий друг гибнет под колесами автобуса в спешке, торопясь куда-то, куда совсем нетрудно было бы прийти заранее или совсем не приходить»[11]. Быт общественный и личный — это тоже искусство жить, где главное не должно размениваться по мелочам. Жизнь — это ответственность и за самого себя, за каждый прожитый день. Но печальный итог «общительного бытия» Гии Агладзе — сложный, неоднозначный. Это печаль светлая. Героя картины можно — и нужно! — упрекнуть в издержках общительного характера, в недостатке самоограничения, необходимом человеку, чтобы реализовать себя как личность и раскрыть свой талант. Но в главном, в нравственном «итоге» жизни Гии — правда, истина на его стороне как носителе драгоценнейшего «фермента человечности». О. Иоселиани предлагает зрителю подумать, размышляя над судьбой своего героя: «Не является ли та отдача людям, которая не оставляет после себя как будто ничего вещественного, также участием в построении здания, связующим звеном человечности, тем составом, без которого не получится кладка из самых увесистых кирпичей?»

Авторы картины «Когда наступает сентябрь», задавшись благородной целью воспеть «коммуникабельного» человека, достигают не совсем такого результата, что предусматривался в замысле. В ходе фильма испытываешь некоторую неловкость за столь «общительного» героя. Как бы чувствуя свою навязчивость, иногда становящуюся просто утомительной, напористый, вмешивающийся буквально во все, что попадается по пути, без умолку говорящий герой вынужден множество раз сообщать окружающим, что он специально приехал провожать внука в первый класс. Понятно желание режиссера и автора показать человека, для которого неравнодушие и постоянная готовность помочь другим людям стало нравственной нормой жизни, привычкой. Но общительность, лишенная деликатности, демонстрируемая нередко за счет интересов окружающих (как, например, на стоянке такси, где герой картины буквально отодвигает всю очередь, чтобы посадить первым своего случайного попутчика по самолету, даже не задумавшись над тем, что у стоящих в очереди могут быть более важные причины попасть домой или в гостиницу, чем заграничная командировка его знакомого), вызывает прямо противоположный эффект по отношению к самой по себе великолепной идее. Чрезмерная общительность героя, одинаково активного и «заинтересованного» дома и на улице, с близкими и дальними, не вызывает у авторов никаких сомнений — настолько захвачены они поставленной перед собой дидактической задачей. Пушкинское «не настаивай на излюбленной идее», если не хочешь стать догматиком в науке и морализатором в искусстве, здесь игнорируется. Об этом герое вы не будете спорить — материала для зрительской рефлексии просто нет. Додумывать и дочувствовать вам тоже нечего — все сказано экраном. Герой безнадежно болен, вы это знаете, но вместо того, чтобы в финале картины, прощаясь с ним, испытать естественное (а в данном случае — и обостренное) чувство утраты, вы, устав от такого утомительно длинного общения (как в купе поезда, где порой излишне открытые натуры спешат вам рассказать все, что случилось с ними, с родственниками, соседями и т. д.), вдруг чувствуете облегчение. Нет, на одном лишь «поведенческом» уровне изображения человеческой жизни нельзя подняться до открытий характеров и подвести зрителя к выводам, выходящим за рамки рассказанной конкретной истории.

Внимание к структуре личности, богатству ее общественных и личных связей с миром позволяет художнику подняться до духовно всеобщего результата творческого постижения жизни. Она открывается зрителю так, как будто он впервые ее увидел или по крайней мере увидел иначе и такое, что еще вчера казалось несущественным. Формула «здесь нет мелочей» имеет без преувеличения абсолютное

[11] «Неделя», 11 июня 1972 г.

значение именно в сфере нравственности, фиксирующей начало возвышения или распада личности раньше, чем раскроется общественная значимость заложенных или зреющих в ней возможностей.

В фильме Б. Шамшиева «Белый пароход» эта мысль получила поэтически зримое воплощение и, благодаря трагедийной постановке проблемы, философское звучание. История жизни мальчика (в прекрасном исполнении Нургазы Сыдыгалиева) со своим дедом Момуном на лесном кордоне рассказана с таким чувством щемящей грусти, что, кажется, ни один человек в зрительном зале не уйдет от обращенного к нему вопроса «кто ты есть сам». Важная в творчестве автора одноименной повести и созданного на ее основе сценария тема «сохранения в человеке ребенка» получает в картине проблемную постановку: человек должен сохранять все самое лучшее, что в нем есть от природы (ведь он сам, скажем словами М. Пришвина, — «природа, ставшая человеком»), и если он не пережил уже в детстве тех волнующе торжественных минут и вершин человеческого духа, вряд ли из него вырастет полноценная личность. Бездуховность, покоящаяся на черством прагматизме и душевной глухоте, может, конечно, одержать физическую и временную победу над добром и человеческим благородством, как это случилось в фильме. Но нравственная победа всегда на стороне тех, кто отстаивает право «человека быть человеком» в любых обстоятельствах и остается верным этому стремлению до конца. Трагическая судьба мальчика, которому снился «белый пароход» и который в последний миг своей короткой жизни увидел его как бы наяву, рождает «испуг прекрасный» (Гоголь) и несет в себе нравственное очищение.

Древние справедливо считали искусство «врачевателем» и «исцелителем» нравственных недугов общества и личности. И это справедливо по сей день, так как рука подлинного, действительно гуманного искусства — всегда на пульсе нравственного бытия людей. Искусство, по-настоящему зоркое и остро чувствующее живое течение жизни, целительно уже тем, что вовремя сигнализирует обществу и личности о только еще наметившейся болезни.

Наше общество является «первопроходцем» и в том, что некогда Ромен Роллан назвал «моральной революцией», а наше кино в лучших своих картинах разного времени ярко запечатлело этапы становления новой коммунистической нравственности. Этот процесс нравственных исканий продолжается и в реальной жизни и в искусстве, для которого нет ничего выше, чем правда жизни и благо реального человека. Отвага, мужество, доброта, чувство ответственности нужны людям на каждый день, и если искусство, не греша против правды жизни, не боясь показывать ее трудности и противоречия, вселяет в человека надежду и уверенность в завтрашнем дне, оно выполняет свою нравственную миссию.

А. Валиахметов, Л. Зорин, В. Кичин, Г. Климов, В. Коновалов, А. Лейкин, С. Павлов, Е. Петушкова, Д. Полонский, В. Синельников, А. Старостин, М. Таль, Б. Чирков

Спорт: радости, конфликты, драмы...

«Круглый стол» «ИК»

«1000 дней до старта» — так называется документальная лента, созданная на Центральной студии документальных фильмов. Москва живет Олимпиадой, и мы видим на экране, как готовится столица к знаменательным июльским дням 1980 года. Решение Международного олимпийского комитета провести XXII летние Олимпийские игры в Москве является еще одним ярким свидетельством последовательной миролюбивой политики Советского Союза, го-

сударственной заботы о массовом развитии физкультуры и спорта в стране.

Говоря о значении современного олимпийского движения, Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Ильич Брежнев подчеркнул, что в нем «выражено стремление спортсменов всего мира содействовать созданию доверия и доброй воли между народами». Вот критерий оценки, которой удостоен спорт и которую должны осмыслить кинематографисты, обращающиеся в своем творчестве к спортивной теме.

Популярность большого спорта вызвала, особенно в последнее время, самый живой интерес к спортивным фильмам, растет их аудитория. На киностудиях страны ощущается дыхание приближающейся Олимпиады: интенсивно и увлеченно работают сейчас мастера экрана на «спортивном плацдарме».

На киностудии имени Горького режиссер Я. Сегель завершил работу над фильмом «Риск — благородное дело», один из главных героев которой, оставив большой спорт, ищет свое место в жизни. И. Фрэз адресует юным зрителям свою картину «Хомут для Маркиза» — о формирующей силе спорта в духовном и нравственном становлении подростков. Принят к постановке новый сценарий Г. Климова «Тактика бега на длинные дистанции», посвященный героической судьбе спортсмена, ставшего партизаном в годы Великой Отечественной войны и бесстрашно сражавшегося с фашистами. В экранном герое узнаются черты прославленных советских спортсменов братьев Знаменских. Другой сценарий Г. Климова, по которому на Рижской киностудии снимается фильм «Игры взрослых людей на свежем воздухе», раскрывает противостояние нравственных позиций двух спортсменов. На «Ленфильме» режиссер И. Авербах по сценарию, который он написал вместе с П. Финном, будет снимать фильм «Велогонка» — о формировании тренером новой команды, о сложном процессе смены поколений. Режиссер В. Садовский по сценарию В. Ежова и А. Салуцкого готовится к съемкам фильма «Вскрыть в 1980-м году». На киностудии «Беларусьфильм» готовится фильм, в основе которого — биография олимпийской чемпионки по фехтованию Елены Беловой. «Приглашение к танцу» — так называется картина о связи спорта с искусством (киностудия имени Довженко, сценарий В. Зуева, режиссер В. Савельев). «Сын чемпиона» — фильм Одесской киностудии о лыжных гонках (сценарий И. Попова, режиссер А. Осипов). Зрителям также предстоит увидеть ленту киностудии «Мосфильм» «Гонки без финиша», поставленную режиссером А. Очкиным по сценарию Ю. Болгарина и В. Смирнова.

Большой и многообразный план работы в связи с предстоящей Олимпиадой у документалистов. На киностудиях всех республик готовятся фильмы о развитии физкультуры и спорта в стране. Среди них — «Портрет физкультуры», «Стадион во дворе», «Наши олимпийские надежды», «Спорт — это целая жизнь», посвященные развитию массового физкультурного движения в стране, детскому спорту, философским и социальным его проблемам. Будут созданы экранные портреты известных спортсменов и тренеров: руководителя сборной команды страны по вольной борьбе Ю. Шахмурадова, воспитавшего многих мировых чемпионов, рекордсмена мира по прыжкам в высоту В. Ященко, мастеров академической гребли Ф. и Б. Деревянко... Фильмы расскажут также об учителе физкультуры из белорусского города Борисова В. Смирнове, о клубе любителей бега московского Дома ученых, о таллинской регате и андижанской команде девушек по хоккею на траве, о молодых гимнастах Ленинокузнецка... Идет подготовка к полнометражной картине о Спартакиаде народов СССР 1979 года, которая станет генеральной репетицией Олимпиады в Москве.

Сейчас, когда спортивная тема «в зените», целесообразно проанализировать сделанное кинематографом в этой сфере, оценить накопленный опыт, наметить дальнейшие пути развития спортивного фильма, имея одним из важных ориентиров грядущую Олимпиаду в Москве, где кинематографистам тоже предстоит держать творческий отчет перед миллионами любителей спорта.

Этим вопросам и был посвящен «круглый стол», который состоялся в редакции «ИК».

А. Старостин,
заслуженный мастер спорта

Существует термин «спортивное кино». Мне он представляется давно устаревшим, если хотите, даже отсталым. Может быть, как рабочее обозначение какого-то раздела в тематическом плане он и необходим, но не как понятие, которым оперирует критика. Меня очень удивляет бытующее сегодня у некоторых кинематографистов представление о спорте как о какой-то обособленной, ограниченно выраженной общественной функции. Спорт давно раздвинул рамки своего влияния на мир, он давно перестал быть только средством укрепления здоровья и развлечением после работы. Разумеется, эти его функции сохранились, и значение их трудно переоценить, но как никогда сильную притягательную роль стал играть большой спорт в связи с глобальным развитием сети массовых коммуникаций.

А. Валиахметов

А. Старостин

А. Валиахметов,
начальник управления пропаганды Спорткомитета СССР

Андрей Петрович, извините, я на минуту вас прерву. Хочу привести один пример в подтверждение вашего тезиса. Не так давно одна крупная американская фирма проводила телевизионный конкурс с участием знаменитых спортсменов. На этот конкурс была приглашена и наша замечательная гимнастка Ольга Корбут — «чудо с косичками», как ее называют за рубежом. Программа подготовки к очередным крупным соревнованиям не позволила ей принять это приглашение. Тогда американцы воспользовались космической телесвязью, и Оля давала интервью для этого конкурса, сидя в Останкине. Кстати, для тоненькой фигурки Оли Корбут уже отведено место в музее мадам Тюссо. Эти факты необходимо осмыслить, чтобы не только представить еще раз масштабы интереса к спорту в современном мире, но и место в нем советских спортсменов, степень их популярности, достигнутой их рекордами, мастерством и рыцарским отношением к спорту.

А. Старостин. Действительно, Айдар Касымович, то, о чем вы рассказали, комментариев не требует, убедительно свидетельствуя, что спорт сегодня — явление социальное. Он стал в буквальном смысле слова неотъемлемой частью нашей действительности и в то же время — зрелищем «на языке эсперанто», а в некоторых своих видах достиг слияния с искусством.

Б. Чирков,
народный артист СССР, председатель Федерации спортивного кино Спорткомитета СССР и Совета по спортивному кино СК СССР

Хочу начать с высказывания президента национального центра спортивного кино при Олимпийском комитете Италии Бруно Бенека, кото-

рый сказал: «Мы концентрируем внимание на советском спортивном кинематографе потому, что советское кино, посвященное спорту, рассматривает его в гуманном, человеческом аспекте. Это показательный пример той спортивной кинематографии, которую нам хотелось бы создать у себя в Италии». Я придаю этим словам большое значение по целому ряду причин. Прежде всего, они свидетельствуют о том, что... спортивное кино существует. Да, хочу начать именно с этого утверждения. И я думаю, Андрей Петрович, ни спортсменам, ни любителям спорта обижаться на этот термин не стоит. Спорт в сегодняшнем мире недаром называют «феноменом XX века». Он не знает границ, его аудитория — весь мир. И этот феномен должен быть осмыслен не только наукой, но и искусством. Прежде всего киноискусством, ибо оно вместе с телевидением первым соперничает со спортом по масштабам с в о е й аудитории. Но коли спорт — явление общественное, то он не может не иметь четких социальных и политических характеристик. И он их имеет. В этом смысле приведенное выше высказывание важно вдвойне. С о в е т с к о е спортивное кино раскрывает принципы с о в е т с к о г о спорта, его мораль, его идеалы, его цели. Сегодня большой спортсмен немыслим без огромного трудолюбия, настойчивости, целеустремленности — на стадионе какой бы страны он ни тренировался. Но чувство скромности, коллективизма, жизнерадостности, принципиальности присущи нашим спортсменам как т и п и ч е с к и е ч е р т ы.

Думается, что многочисленные призы советским фильмам на международных фестивалях спортивного кино свидетельствуют о признании того «гуманного, человеческого аспекта» во взгляде на спорт, которого не случайно так ощутимо не хватает многим фильмам о спорте на Западе.

Отрадно, что интерес к спортивному кино постоянно растет. В нашем кинематографе немало интересных художественных, документальных и научных картин о спорте. Все больший авторитет приобретает Всесоюзный фестиваль спортивных фильмов. Укрепляются международные творческие связи кинематографистов, посвятивших себя этой теме. Так, например,

Б. Чирков

сейчас известный итальянский режиссер Ромуло Марчеллини, автор фильма о римской Олимпиаде, приступил к работе над фильмом «От Рима до Москвы» по сценарию советского драматурга Георгия Мдивани. Многообразна деятельность общественных организаций — Федерации спортивного кино Спорткомитета СССР и Совета по спортивному кино СК СССР. Федерация существует более двадцати лет, провела за это время большую работу по консолидации творческих работников, увлеченных спортивной темой, сдружила кинематографистов с ведущими спортсменами, придала всей этой деятельности организованный характер.

Но, я думаю, редакция журнала «Искусство кино» пригласила нас не для подобных констатаций: сейчас, в преддверии Олимпиады-80 в Москве нам следует серьезно всем вместе, так сказать, «артельно» подумать о том, что надо сделать для дальнейшего развития спортивного кино. И в этой связи я с тревогой хочу заметить, что за последнее время снизилось количество фильмов, выпускаемых на тему, которая нас здесь объединила. Не буду приводить цифры, но поверьте мне, они свидетельствуют, что положение надо выправлять. Значение темы спорта все признают. Хотя не одинаково ее понимают. Можно рассматривать спортивный фильм как фиксацию объективом «кто кого обогнал», а можно задуматься о высокой миссии сближения народов, которую выполняет спорт. Недаром его называют «послом мира». Мы вот сейчас живем в ожидании Олимпиады. Стоит, наверное, в этой связи вспомнить, что со времен первых Олимпиад в Древней Греции

во время игр прекращались все военные действия. Какая, по-моему, прекрасная традиция, о которой без сомнения напомнит людям Земли московская Олимпиада. Задумываясь о значении спорта в жизни современного общества, следует вернуться к словам В. И. Ленина, сказанным им в беседе с Кларой Цеткин: «Молодежи особенно нужны жизнерадостность и бодрость. Здоровый спорт — гимнастика, плавание, экскурсии, физические упражнения всякого рода...» Кому же как не кинематографистам зримо показать ленинскую мечту осуществленной: массовость, размах физкультурного движения в стране.

Мы должны взыскательно оценить свой труд, соотнести результаты наших творческих усилий с многообразной жизнью спорта. В этом контексте, думается, участие в нашем сегодняшнем разговоре прославленных спортсменов особенно важно.

Позволю себе небольшое отступление. Мне кажется, удивительно точно сказал о связи спорта и искусства еще Гегель: «Греки сперва сами преобразовали себя в прекрасные формы, а затем объективно выражали их в мраморе и картинах». Я думаю, что если бы во времена великого мыслителя существовал кинематограф, он непременно назвал бы его вместе с мрамором и картинами для выражения прекрасных античных форм. Тема спорта очень прочно связана с искусством, причем не обязательно очевидными и прямыми связями. Разве современные Спартакиады народов СССР, Универсиады, Олимпийские игры по эмоциональному накалу, торжественности не сродни традициям ярких празднеств, над которыми работали такие крупные режиссеры, как К. Марджанов, Н. Петров, С. Радлов, Н. Охлопков, а позже — С. Якобсон, Г. Товстоногов, у нас в стране, крупные мастера сцены за рубежом! Эту эстетическую ипостась спорта искусство тоже должно рассмотреть и проанализировать.

Думаю, что мы должны более взыскательно в этом разговоре отнестись прежде всего к самим себе, к нашим работам. Вспомним, к примеру, историю появления на экране «чуда с косичками» — нашей замечательной гимнастки Ольги Корбут, о которой здесь уже шла речь. Будем честны: в том, что первыми сняли цветной фильм о ней английские документалисты и лишь потом появилась наша картина, да еще в черно-белом варианте, никто, кроме нас, не виноват. Тут не на кого кивать. Ясно, что мы сами «прозевали» тему. А ведь еще десятилетия назад на международных турнирах за рубежом наших спортсменов называли «полпредами красного спорта». Сидящий здесь Андрей Петрович Старостин может это подтвердить. Следует продолжать и развивать эту традицию и в спорте и в фильмах о советских спортсменах.

Так что, я думаю, нам этот разговор надо провести, я бы сказал, неуспокоенно. У нас есть интересный спортивный кинематограф, большая аудитория, победы на кинофестивалях. Но сегодня время нового шага вперед, который мы можем сделать, лишь посмотрев на созданное ранее с высокой требовательностью

В. Синельников,
член редколлегии журнала «Искусство кино»

...Это было несколько лет назад вскоре после Олимпиады в Мехико. Но я и сейчас помню свой разговор с заслуженным мастером спорта СССР, экс-рекордсменом мира по прыжкам в длину Игорем Тер-Ованесяном, состоявшийся вскоре после Олимпиады. Помню слово в слово. И не только слова, но и интонации, глаза спортсмена. В них тогда — я точно в этом уверен — не было боли, даже печали. Было понимание, была, не побоюсь громкого слова, мудрость. Но сначала — о самом Тер-Ованесяне как спортсмене. Его физические данные никак нельзя назвать исключительными. Скорее, наоборот, самыми что ни на есть обычными. И потому все, что он достиг в спорте, было результатом огромной работы, аскетического образа жизни, помноженных на последние достижения науки в области спорта. С помощью сотен кинограмм, математических таблиц, графиков он познал собственное тело, возможности собственных мускулов, как конструкторы самолетов постигают возможности машины. И однажды он взлетел в воздух, чтобы приземлить-

ся за чертой мирового рекорда, обладателем которого он приехал в Мехико на Олимпиаду. В том, что он его достиг, была заключена победа не только мускулов и силы духа, но и интеллекта спортсмена.

В Мехико, в день соревнований он (как всегда стабильно) «выдал» результат, близкий к рекорду. А затем впервые бросил взгляд в сторону незнакомого американского спортсмена, которого никогда прежде не встречал на соревнованиях. Впрочем, приведу рассказ Игоря дословно: «Я посмотрел на Бимона, когда он готовился к прыжку. Тело его было напряжено, как огромная черная пружина... Прежде чем начать разбег, он как бы опробывал силу толчковой ноги, чуть покачивая тело — с пятки на носок... Руки его были плотно сжаты. Я почувствовал, как будто и у меня внутри что-то сжалось. Наконец, он вытолкнул себя вперед и помчался от меня к стартовой дощечке. По его полету я понял, что золотой медали у меня уже нет. Но оставался рекорд. Когда трибуны взорвались аплодисментами, я посмотрел на табло: над моим результатом ЭВМ прочертила строчку: «Бимон (США)»... и результат. Он был абсолютно нереален, ну, скажем, как если бы прыгун в высоту перемахнул трехметровый барьер или тяжеловес поднял полтонны. Я с облегчением подумал: ошибка на целый метр. И тут я увидел Бимона, который, ликуя, прыгал и катался по траве. Ошибки не было. И тогда мне показалось, что из меня вышел весь воздух, весь до последней капли, как из проколотой резиновой игрушки... Ведь столько лет я отказывал себе в лишнем глотке воды, в лишнем часе вечернего разговора с друзьями, бесчисленными кинограммами разложил свое тело чуть ли не до клеток. Сколько я не увидел, не услышал, не дочитал, находясь неделями на сборах. И все это во имя того, чтобы безвестный мальчишка, которого природа широким жестом наделила феноменальными данными, на первых же своих серьезных соревнованиях не только меня победил, не только отнял у меня рекорд, но и отнял даже надежду когда-нибудь приблизиться к новому...»

— Чем же вы собираетесь жить дальше? Что будете делать? — спросил я Игоря.

— Выступать, — ответил он.

— Выступать? Но ведь это значит жить, твердо зная, что на избранном тобой пути — лучшее позади. И это не в семьдесят лет, когда большая часть жизни прожита и закат отчетливо виден, а в тридцать.

— Надо жить, — ответил Игорь.

И он, действительно, еще несколько лет выступал, стабильно показывая «свой» результат, был даже лидером среди других прыгунов много моложе его. А рекорд Бимона остался до сих пор как нечто для него никогда не достижимое.

Как отнестись к решению Тер-Ованесяна? Как к слабости? Ведь первым «высоким» решением, благородным и сильным, видится в этой ситуации немедленный уход со стартовой полосы — такова спортивная жизнь. А может быть, все не так, и решение спортсмена в данном случае — это проявление силы человеческого духа, стойкости характера, гимн разуму? Не той разумности, которую зовут житейской мудростью, а той мудрости, которая приходит от постижения истинных ценностей жизни.

В тот вечер мы много говорили и о кино, а я подумал: вот ведь прямо на глазах разворачивается история, которую достаточно просто записать в форме сценария, и миллионам зрителей на экране откроется жизнь большого спорта с его настоящими страстями, радостями, драмами. В его многосложном, а не «облегченном» воплощении, как порой бывает на экране. История же, конечно, не типичная. Но в исключительности иногда можно увидеть общее, характерное для явления.

Думается, что кинематографу, посвященному одному из современных зрелищных феноменов, каким является спорт, остро недостает сегодня понимания его сути — в планетарном масштабе зрительских аудиторий и в уникальности каждой отдельно взятой судьбы большого спортсмена. Спорт сегодня и проявление человеческого «я», и досуг миллионов, и надежный рецепт здоровья, и, наконец, зрелище века. Разумеется, этот феномен требует самого серьезного внимания киноискусства, соответствующего спорту по огромному масштабу своей аудитории.

А. Валиахметов. Мы понимаем, что кинематографистов не надо убеждать в том, что фильмы о спорте, об известных спортсменах с интересом смотрит широкая аудитория. Список картин о спорте не столь уж мал. Выпущен даже специальный каталог «Спорт глазами кино», а вслед за ним дополнение, включающее еще почти триста названий учебных, документальных и художественных лент. И это очень хорошо, потому что только опыт позволяет добиться успеха. Шедевры на пустом месте не рождаются. Но, к сожалению, слишком часто пока еще кинематограф скользит по поверхности, слишком редко проникает к подлинно значительным конфликтам и проблемам большого спорта. А когда это ему удается, эффект рождается сразу же. Вот, скажем, здесь шла речь об истории побития рекорда Игоря Тер-Ованесяна. Действительно, в ней заложена тема для интересного фильма. Я когда слушал ее, вспоминал скромную короткую документальную ленту «Последние игры». Начинается она просто поразительно. Мы еще ничего не знаем, даже титров не было, а на экране совсем молодая, хочется сказать, пыщущая здоровьем девушка, обаятельная, с копной русых волос. И мы слышим ее голос:

— И вот тогда наступает самое страшное. Не хочется просыпаться, вставать с постели, не рада новому дню. И надо заставлять себя что-то делать. Надо жить.

И в глазах ее такое страдание, такая боль, что прямо за душу берет. Думаешь, что это такое: молодая красивая девушка, ей бы смеяться заразительно, танцевать, радоваться жизни, а вместо этого — такое горькое «надо жить». Впрочем, стойте, вспомните, ведь эту же фразу произнес Тер-Ованесян. Да, а теперь мы ее слышим с экрана из уст замечательной советской гимнастки Ольги Карасевой. Фильм «Последние игры» (Свердловская киностудия, сценарий М. Азерного, Л. Гуревича, Б. Галантера, режиссер Б. Галантер) посвящен печальным минутам расставания со спортом больших спортсменов. В центре фильма — хоккеист из Свердловска, многократный чемпион мира по хоккею с мячом Николай Дураков. Мы видим, как он доигрывает свои последние матчи. Уже сошли все, кто начинал вместе с ним. Теперь пришел черед Дуракова, последнего из той старой гвардии, которая заложила фундамент успеха сегодняшней хоккейной команды. Рядом с ветераном все они смотрятся мальчишками. Да так оно и есть! В фильме Николай молчит, но съемки самого хоккеиста «обрамлены» синхронными интервью с большими спортсменами, ранее оставившими спорт, как это сейчас предстоит сделать Дуракову, — с баскетболистом Геннадием Вольновым, с футболистом Алексеем Хомичем, с гимнасткой Ольгой Карасевой, с другими... И мы понимаем: то, о чем говорят они, о том сейчас молчит хоккеист. И его молчание красноречивее всяких слов.

Странное дело: смотришь эту печальную ленту, а настроение после просмотра удивительное, его можно сформулировать словами поэта: «печаль моя светла». Действительно, фильм оставляет светлое ощущение больших, ярко прожитых в спорте жизней людьми незаурядными. Ну, а то, что приходится в расцвете сил вновь задуматься о выборе дальнейшего жизненного пути — в этом жесткая необходимость большого спорта, к этому каждый спортсмен должен быть готов. Мне кажется, что короткометражка «Последние игры» как бы приглашает к созданию большой художественной ленты на эту тему. Впрочем, такой фильм есть. Это картина «Секундомер», созданная на киностудии «Ленфильм» по сценарию Л. Зорина режиссером Р. Эсадзе. Не буду сейчас разбирать, насколько удалось в ней раскрыть одну из интересных и сложных тем большого спорта, к этому фильму мы, очевидно, еще вернемся в нашем разговоре. Пока же в ходе беседы наметилась важная проблема — поиска конфликтов и характеров для современного фильма о спорте.

М. Таль,
гроссмейстер, экс-чемпион мира по шахматам

Мне кажется, что в данном случае стоит говорить не о поиске тем и характеров, а о проблеме выбора, ибо спорт — такое огромное многоплановое явление, что дает возможность выбрать по твоему творческому пристрастию и сю-

жет, и героя, и аспект проблемы. И тем не менее ярких, глубоко запомнившихся лент пока очень мало. Иногда смотришь на экран, радуешься метко подмеченной детали, тонкому авторскому наблюдению, кажется, вот сейчас фильм подберется к главному. Но нет, скользнул мимо, едва коснувшись.

М. Таль

Мне, по понятным причинам, ближе всего фильмы о шахматах. Тут дело сложнее. В зрелищных видах спорта порой даже сюжета не бывает, а все равно захватывает динамизм, острота борьбы, красота движений. В шахматах этого нет. Шахматы — это музыка для посвященных. Попробуй, покажи увлекательно первенство мира по шахматам, донеси до зрителя их специфику. Впрочем, сам себе хочу возразить. Ведь сумели же авторы документального фильма «Шахматисты» (киностудия «Центрнаучфильм», сценарий М. Бейлина, В. Виноградова, режиссер В. Виноградов) создать живые портретные зарисовки, найти зрелищное, увлекательное экранное решение темы. А в картине «Анатолий Карпов» (ЛСДФ, сценарий А. Самойлова, режиссер Н. Боронин) живо записаны синхронные интервью. Внешне спокойный, кому-то может показаться даже медлительным, мой коллега Тигран Петросян на экране темпераментен, остер на язык, задирист в тренировочных матчах. А рядом невозмутимый гроссмейстер Фурман — наставник чемпиона мира. И сам Карпов вместе со своим сверстником гроссмейстером Ваганяном: один — сдержанный, другой — горячий, нетерпеливый... Камера словно приблизила нас к ним, укрупнила главное, подчеркнула индивидуальное. Так что, может быть, я не прав, и длительное кинонаблюдение на чемпионатах мира может показать скрытый драматизм, внутреннюю борьбу интеллектов, характеров. Может быть. Я вспоминаю шахматную Олимпиаду в Скопле. Ситуация там была очень напряженной, золотые медали нам никто там не гарантировал. А предстоял трудный матч с Румынией. Обычно перед игрой все собираются минут на двадцать обговорить общие задачи тура, командную цель. Тогда разговор продолжался два часа. Мне кажется, это было абсолютно кинематографическое зрелище. Сейчас я понимаю, будь там скрытая камера, такой фильм можно было бы сделать! Кстати, на том турнире находилась съемочная группа фильма «Гроссмейстер» (киностудия «Ленфильм», сценарий Л. Зорина, режиссер С. Микаэлян), и актера Андрея Мягкова, игравшего главную роль, даже снимали на торжественном закрытии Олимпиады. Мне представляется, что фильм «Гроссмейстер», если судить по сценарию, опубликованному в «Искусстве кино», мог стать событием в кинематографическом осмыслении мира шахмат. Фильм же пока еще скорее свидетельствует о возможностях художественного кино в этой теме, а не о его достижениях.

Почему? Интересно, что об этом думает автор сценариев картин «Гроссмейстер» и «Секундомер» (последняя тоже уже называлась).

Л. Зорин,
драматург

Несмотря на критическую направленность нашего разговора, на общее ощущение неудовлетворенности работой кинематографа в спортивной теме (Андрей Петрович, я согласен с вами, что такая рубрикация, как, скажем, «колхозная пьеса», ни к чему не приводит, если за этой терминологией не стоит человеческий характер; пользуюсь термином «спортивная тема» только как рабочим), мне представляется очень важным отметить то, что заслуживает поощрения. Это прежде всего опыт наших документа-

Л. Зорин

листов, среди которых немало людей, влюбленных в спорт, хорошо понимающих его. Вспомним, например, талантливую грузинскую картину «Футбол без мяча» (авторы и режиссеры Г. Канделаки и Л. Сихарулидзе). Сколько в ней тонких наблюдений, с какой любовью к игре она сделана. И в тоже время с улыбкой, с необычной для рассказа о футболе мерой авторской иронии. Словно чувствуешь живой ток этой игры, когда смотришь на экран. То, что замысел излишне подчиняет материал, заметно лишь специалисту, да и то, если смотреть фильм, так сказать, холодным оком и не единожды.

А вот с игровыми фильмами дело обстоит хуже. Большинство из них удручает отсутствием свежей мысли, актуальной проблемы. Я знаю только одну настоящую картину о современном спорте. Да, конечно, это «Спорт, спорт, спорт» (киностудия «Мосфильм», сценарий Г. Климова, режиссер Э. Климов). Там экспрессия, темперамент, личности больших спортсменов — все работает на мысль, причем не подчинено ей, а растворено в эмоциональном материале. Но почему же только одна картина? И сколько лет мы все ждем следующую. В чем причина? Мне кажется, что спортивное кино еще во многом живет теми категориями, которые были общественно актуальны в 30-е годы.

А. Старостин. Действительно, смотришь сегодня иной фильм и удивляешься, какие в них конфликты: спортсмен зазнался, потом исправился — вот основной лейтмотив фильмов о футболе. Такой сюжет мог иметь право на существование во времена «Вратаря», ибо тогда он действительно перекликался с атмосферой и сутью спортивной жизни тех лет. Сегодня же необычайно усложнилась социальная структура функции спорта, ставшего одним из крупнейших явлений современности. У нас в стране он стал средством не только физического, но и гражданского и морального воспитания молодежи. Множество сложных и актуальных проблем рождает сегодня мир спорта. А преемники Антона Кандидова на экране по-прежнему зазнаются и исправляются. Наивно это выглядит.

Л. Зорин. Продолжу. Тоже вспомню «Вратаря», картину созданную на «Ленфильме» по сценарию Л. Кассиля и М. Юдина режиссером С. Тимошенко, то ведь была своеобразная отправная точка. Теперь «Вратарь», если хотите, классика. Но ведь эта картина принадлежит своему времени, имеет аромат тех лет. А время изменилось. Спорт изменился. Общество изменилось, оно повзрослело. Мы были тогда молоды, более наивны, все было иное. И не надо нам делать вид, что и сегодня все обстоит в спорте так, как во времена Антона Кандидова. Пока эта неправда будет лежать в основе наших фильмов — толку не будет. Спорт стал совершенно иным. Иными стали и спортсмены. Каждый из них сегодня одновременно и творец и исследователь. Спортсмен своей жизнью в спорте участвует в эксперименте научного порядка, позволяя познать, а порой и отодвинуть биологические пределы человеческих возможностей. Сейчас быть большим спортсменом — значит быть подвижником.

Умно и увлекательно ведет об этом разговор картина «Спорт, эмоции, мысль» (киностудия «Центрнаучфильм», автор сценария и режиссер А. Цинеман). Как расколдовать удачу? Как понять механизм вдохновения? Вот вопросы, которыми задаются авторы картины, и, рассказывая о научных путях постижения удивительных спортивных результатов, они захватывают наше внимание целиком и полностью. В этом смысле, повторюсь, документальное кино продвигается вперед весьма интенсивно, а игровое кино пока отстает. Мы слишком много внимания уделяем в художественных фильмах внешнему антуражу: зеленый ковер стадиона, голы, аплодисменты... А ведь за этим—

человеческие жизни, судьбы, нередко драмы.

Когда я работал над сценарием «Секундомера», мне предложили, чтобы в конце фильма герой стал тренером. Я говорю: «Не бойтесь, не будет он стоять на улице с протянутой рукой». Нет, скажите, что, оставив футбольное поле, он будет тренером. Пришлось сказать. Все это дань стереотипам.

Допустим, мне бы захотелось написать сценарий о жизни Андрея Петровича Старостина. Как это сложно было бы сделать! Ведь через него прошла целая эпоха, прошли поколения, социальные и нравственные аспекты времени. Сейчас Андрей Петрович сидит здесь с нами — а ведь он, если задуматься, в своем роде один из опознавательных знаков этой эпохи. И Ботвинник — ее опознавательный знак... Они так же, как и многие другие выдающиеся люди страны, определяли характеристику своего времени. Вот о чем надо думать, а не делать вид, будто спорт сегодня — это только физзарядка в доме отдыха.

В. Кичин,
кинокритик

Термин «спортивный фильм» — неудачный термин, если используется как оправдание некой специфики, из-за которой, мол, приходится жертвовать глубиной проникновения в явления и проблемы, так сказать, общечеловеческие. Здесь есть огромный соблазн такого переноса. Спорт сам по себе увлекательное зрелище, его так легко снять в кино. Между тем мы знаем, что матч, показанный в кинохронике, не волнует так, как он волнует на стадионе. Даже запись матча по телевидению не волнует. И это касается любого соревнования. Вспомним, с каким интересом мы смотрели фестиваль песен. Сейчас его программу показывают выборочно, монтируя ее. Соревнование исчезло, а с ним и немалая часть интереса к нему.

Приведу несколько примеров. Спорт дает кинематографистам удивительный по драматизму материал. Я напомню картину, в основу которой была положена спортивная судьба Валерия Брумеля, — «Право на прыжок» (киностудия «Мосфильм», сценарий А. Лапшина, В. Брумеля, режиссер В. Кремнев). Все мы знаем, кто такой Валерий Брумель. И вот эта судьба приходит в художественное кино. И хотя фильм показывает этап за этапом, как была сломана нога, как терялась надежда войти в большой спорт и даже как приходит к герою любовь, фильм все равно не волнует! Кинематографисты не нашли выхода к тем философским категориям, к которым приводит упомянутый уже фильм «Спорт, спорт, спорт». Там возникал образ беспощадного стремления к совершенству. Именно это остается в памяти. Фильм «Право на прыжок» очень показателен в этом отношении. В нем использован прекрасный материал, но экран не показал нам главного — беспощадного стремления к совершенству.

В. Кичин

Я очень высоко ценю то, что делает присутствующий здесь Леонид Генрихович Зорин в спортивной кинодраматургии. Сценарии «Секундомер» и «Гроссмейстер», на мой взгляд, — одни из самых интересных. Причем сценарии были значительно выше, чем фильмы, особенно последний — «Гроссмейстер». В лентах ощущается, на мой взгляд, уступка пресловутой специфике спорта.

Г. Климов,
мастер спорта по легкой атлетике, кинодраматург

Хочу возразить. Мне кажется неверным показывать в художественном кино большого спортсмена, уводя его из сферы спорта, скажем, в семейную жизнь. Уход от спортивной те-

Г. Климов

мы или попытка сказать о герое более широко явятся как бы уходом от сути. Попытаюсь это пояснить. Леонид Зорин говорил, что большой спорт выявляет высшую точку физических и духовных возможностей человека. Так ведь это состояние всегда было самым интересным, самым важным «материалом», профессионально говоря, в искусстве. Человек спорта действительно в решающие минуты как будто идет по натянутому канату. Спортсмен в момент пика может от любого пустяка заболеть, сгореть, сорваться психологически...

И это не случайно, потому что спортсмен в момент достижения наивысшей формы находится как бы на острие иглы, в нем все напряжено, и здесь бывают срывы, которые часто путают с тем, что человек зазнался. А он сорвался!

На мой взгляд, именно в этой ситуации человека и стоит рассматривать — в момент пика. В этот момент с ним могут происходить самые невероятные вещи. А чем невероятнее ситуация, тем более интересно и ярко можно рассказать об этом спортсмене, об этом человеке. Вот она, задача игрового кино, потому что именно в спорте человек проживает наиболее насыщенно свою жизнь, и пусть это по времени короткий эпизод, но так прожить оставшуюся жизнь он не сможет — с таким напряжением, какая бы ни была у него потом профессия. Как бы в ней он ни выкладывался, тот накал, который есть в спорте, неповторим.

Термин «спортивное кино» как бы извинительный: мол, когда нельзя выйти на общечеловеческие категории, тогда говорят, что это — «спортивное кино». Ну и что? Очень хорошо, что спортивное. Только покажите человека в спорте так, чтобы проникнуть в его суть.

В. Кичин. Вероятно, мы не поняли друг друга, Герман Германович. Я говорю не об уходе от сути, а о ее поиске. Разумеется, прежде всего сути того дела, которое определяет личность человека, а не подменяется хроникой семейной идиллии. Но если нет ее, этой сути, то тут уж чего только не запросишь. Вот еще один пример — картина «Одиннадцать надежд» (киностудия «Ленфильм», сценарий В. Ежова, В. Садовского, режиссер В. Садовский). Те, кому она знакома, согласятся, что редко можно увидеть такой темпераментный, блестяще снятый матч, как в этом фильме. Но «болеть» в этот момент невозможно, потому что мы заранее знаем, что «наши» победят. Мы рассматриваем его бесстрастно, любуемся мастерством спортсменов. Посмотрели и забыли, а думать в картине не над чем. Там есть весь тот самый джентльменский набор, о котором здесь говорили, — и «звездная болезнь», и человек, который забыл о спортивной чести, и жена, которая в критический момент не понимает мужа, и травмы — круг стандартнейших ситуаций.

А так хотелось бы в этом матче узнать нечто существенное хоть об одном из одиннадцати игроков! Потому фильм и не состоялся, хотя снят на высоком уровне ремесла.

Я хочу поделиться одним наблюдением: наиболее слабыми оказываются фильмы, посвященные самым зрелищным видам спорта, таким, как фигурное катание. Хуже картины, чем «Голубой лед» (киностудия «Ленфильм», сценарий Ю. Нагибина и Ц. Солодаря, режиссер В. Соколов), ничего не было. Может быть, это происходит потому, что здесь легче уйти в зрелищность и этим оправдать себя. А лучшие наши картины связаны с наименее зрелищными видами спорта, где авторам приходится всерьез думать о настоящей драматургии, о «внутреннем сюжете», о психологической разработке характеров, о том, что составляет основу художественного кино. В результате, казалось бы, нединамичный кинематографический материал становится интересным, увлекает зрителя. Думаю, эта закономерность подтверждает многое из того, о чем здесь говорили.

В. Синельников. В этой связи интересно вспомнить книгу «Центральный круг» замечательного в прошлом футболиста, а ныне известного тренера, наставника московского «Торпедо» Валентина Иванова. Он пишет, вспоминая выступления на поле своих товарищей Н. Симоняна и Э. Стрельцова, что болельщики ходили специально «на Стрельцова», «на Симоняна», потому что это были яркие творческие индивидуальности. Матчи с их участием были не просто соперничеством, результат которого определяется счетом. Они были и прекрасным зрелищем, потому-то любители футбола и ходили «на Симоняна», «на Стрельцова» (а сегодня ходят «на Блохина»), как любители театра и кино ходят на «Ульянова», «на Смоктуновского», «на Никулина»... Сам Валентин Иванов тоже вдохновенно любил в футболе не только его результат, но и его зрелищную, эстетическую сторону. Стройный и пластичный, он интуитивно избирал в борьбе те пути к цели, которые подкупали своим изяществом и красотой — движения и мысли. «На Иванова» ходили многие болельщики, даже не «болевшие» за «Торпедо». Книгу Иванов написал позже, повзрослев, остыв от непосредственной борьбы на поле, многое передумав. Круг его наблюдений в книге шире кромки футбольного поля. Он вспоминает игру, своих товарищей в сложных взаимосвязях с жизнью, смотрит на них, восхищаясь их личностными качествами, *отличающими* их друг от друга. И перед нами встают *образы* тренеров Маслова и Бескова, чувствуется, что сегодняшний Иванов, наставник «Торпедо», не один год ходил смотреть и учиться «на Маслова», «на Бескова», их мастерству, их тренерской мудрости, их преданности делу. Уметь познать — это еще и уметь увидеть. Таков закон восприятия искусства. Так его понимает Иванов и в отношении спорта, который сродни искусству: разве футбольное поле — не сцена, если вокруг него зрители? Знаменательно, что эти мысли принадлежат Иванову, спортсмену, что называется, до мозга костей.

Отношение к спорту как к искусству объединило тех участников нашей дискуссии, которые именно в художественном кинематографе видят наиболее полную возможность обобщенного рассказа о спорте, возможность глубокого философского осмысления его места в жизни человека и общества, его социальной функции. Впрочем, сторонники кинопублицистики считают, что документальное кино располагает ничуть не меньшими для этого средствами.

Документальные фильмы последнего времени радуют тем, что в экранном рассказе о человеке авторы стараются уходить от традиционных киноочерковых приемов, не боятся «трудных» биографий. Но нередко экранное решение судеб страдает облегченностью, фильмы спрямляют подлинные истории жизни. Возьмем картину «Хоккеисты» («Экран», сценарий А. Ратнера, режиссер Б. Горбачев). Чувствуется, что она сориентирована на знающего спорт зрителя. Авторы рассчитывают на его информированность, на его знание не только «официальных», но и человеческих характеристик героев, болельщицких «легенд», основанных, как правило, на фактическом материале. Вот, скажем, Александр Мальцев, легкий, элегантный, неудержимый на ледяной площадке. Но только те, кто пришел на хоккей сегодня, видят Мальцева спокойного, корректного, невозмутимого. А динамовские болельщики со стажем помнят, как они приходили в отчаяние от его задиристых выходок на поле, от гневных газетных статей, повод которым давал неугомонный характер молодого талантливого хоккеиста. Что-то, конечно, и сегодня в нем осталось от прежнего Мальцева. И авторы нашли это «что-то» в одной чрезвычайно меткой детали: в мгновения короткого отдыха во время тренировки Александр изящно улегся на тонкий край бортика как на широкую скамью и невозмутимо уставился прямо в объектив. А в кадре, который авторы решили смонтировать вслед за этим, Мальцев... прилежно работал с тяжестями. Так, мол, старались подсказать зрителям авторы, он «перековывался». Это наивное сравнение, во-первых, лишило найденный образ изящества, легкости, а во-вторых, слишком уж прямолинейно и бесхитростно пыталось нам показать, как мужала личность спортсмена. Кинематографу следует избирать пути, в которых пластический рисунок событий более серьезно отражает подлинную биографию героя.

Е. Петушкова,
чемпионка мира по конному спорту, кандидат биологических наук

Возможности документального кино в спортивной теме определяются решающим обстоятельством — показом самого интересного, кульминации в момент свершения. Никакой сыгранный эпизод, даже самый талантливый, не заменит истинного мига соревнования, его участников. Вспомните фильм «Поединок» (ЦСДФ, сценарий Д. Иванова и М. Марина, режиссер И. Григорьев) о единоборстве спортсменов со штангой во время мирового чемпионата в Москве. Смотришь, как штангисты по-разному подходят к снаряду, по-разному реагируют на неудачу, по-разному радуются успеху, и видишь целую галерею не только лиц, но и характеров. Порой одна деталь может определить личность, если она зорко подмечена документалистом. Когда же мы смотрим такой эпизод в игровом кино, мы понимаем, что этого не было, даже если это было... Потому что это с ы г р а н о.

Е. Петушкова

Л. Зорин. А может быть, просто потому, что плохо сыграно? И мы еще не видели, как это можно сделать хорошо — скажем, в вашем примере единоборства человека со штангой. Горький как-то очень интересно заметил, что Тарханов был булочником Семеновым больше, чем это было задумано им самим. Еще один пример, правда, «курьезный». Я слышал от одного человека, который, скажем так, «много повидал на своем веку», что ему ничего в жизни не было страшно до того, как он увидел Папазяна в роли Отелло. Такова сила искусства. И на нее надо надеяться.

А. Валиахметов. Спорт, пожалуй, как никакая другая сфера жизни, не прощает при его показе на экране дилетантизма и некомпетентности — ведь его хорошо знают и любят миллионы. Вот почему я понимаю, что не удовлетворяет Елену Петушкову во многих эпизодах игровых лент. И мой собственный зрительски опыт, увы, подсказывает такие же примеры. Вспомним, скажем, фильм «Цена быстрых секунд» (киностудия «Мосфильм», сценарий Э. Смирнова, В. Чеботарева, А. Юсина, режиссер В. Чеботарев) о наших конькобежцах. Актриса, которой было поручено сыграть большую спортсменку, ничего не смогла сделать, не вышло у нее. Здесь и внешний рисунок роли очертить не каждый сможет даже чисто физически, нужна специальная подготовка. А тем более создать убедительный характер! Может быть, я сейчас вызову чью-либо усмешку, но прямо скажу: утверждение, что большой актер может сыграть все — и ученого, и музыканта, и философа, не беспредельно; пусть попробует сыграть рекордсмена мира в тяжелом весе штангиста Василия Алексеева.

Я понимаю, Леонид Генрихович, смысл ваших примеров с Тархановым и Папазяном, понимаю, что таланту подвластно то, что недоступно ремесленнику, даже старательному. Но в этой связи мне хочется спросить: почему же сегодня большие мастера кинематографа столь редко обращаются к теме спорта? Ведь, согласитесь, странно получается: с одной стороны, мы говорим «феномен времени», «общественное явление», «зрелище для миллионов» и в то же время встречаем еще проявления равнодушия со стороны самого массового из искусств. Почему так происходит? Скажу честно, у ряда творческих работников — не только в Союзе кинематографистов, но и в писательской среде — существует определенный снобизм по отношению к спортивной теме. Я даже слышал такой ответ одного литератора на предложение поработать с нами: «А что скажут в Союзе?» Есть видно и такой психологический барьер. Других же страшит ответственность. Выйти с

Вернисаж «ИК»

Алексей Пархоменко

Эскизы к фильму
«Мертвые души»

Смерть чиновника

Крестьяне

Помещики

Чиновники

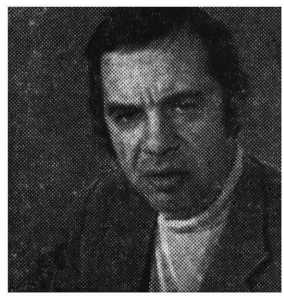
книгой или фильмом о спорте — это значит выйти на огромную аудиторию. Многие, предпочитают не рисковать. А ведь мы очень ждем серьезного и глубокого разговора с экрана о спорте, о больших спортсменах, которые пользуются всенародной любовью. В Отчетном докладе на XXV съезде партии Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев сказал: «Настоящий талант встречается редко». И подчеркнул, что созданное талантом — «...это национальное достояние». А разве дарования замечательных советских атлетов, которым рукоплещут стадионы всего мира, не есть тоже национальное достояние, не есть прекрасный и волнующий материал для искусства?

Мне представляется, что журнал «Искусство кино» сделал очень важное дело, собрав нас для этого разговора. Направленность нашей беседы, круг читателей журнала предполагают прежде всего профессиональную аудиторию, а мы в ней сейчас очень заинтересованы. Хочу, чтобы меня правильно поняли те кинематографисты, которые давно и плодотворно с нами работают. Говоря все это, я, разумеется, не намерен умалять того, что сделано и делается, радуюсь каждой новой их удаче. Но надо смотреть в будущее и ставить задачи, отвечающие как стремительному развитию спорта, так и росту его популярности.

Г. Климов. Я согласен с Айдаром Касымовичем в такой постановке вопроса. Документальное кино в последнее время действительно достигло очень хорошего уровня. Но мне кажется, что оно в какой-то мере работает сейчас на уже открытых горизонтах. И это явление не случайное. Существует, очевидно, предел в самой специфике документального кинематографа. Несмотря на талант и изобретательность авторов, режиссеров, операторов, документальная камера не может проникнуть в глубины человека. Даже в кинопортретах — идеальный жанр, которому подвластно показать человека в его сложности, — не удается полностью раскрыть его характер. Специфика, на мой взгляд, заключается в том, что есть некие этические нормы, определяющие, что можно и чего нельзя говорить о конкретном человеке с тысяч экранов в переполненном зрительном зале. И здесь мне кажется, несмотря на то, что художественная кинематография явно отстает по сравнению с документальной, будущее все-таки за игровым спортивным кино, потому что оно обладает несравненно более разнообразным творческим инструментарием для проникновения в суть человека. Нам же в спорте интересен человек, а не техника, тем более что художественное кино дает возможность для парадоксального раскрытия личности. А именно в парадоксе суть искусства, а не в том, чтобы проповедовать заведомо известные истины и вести к ним зрителя.

В. Коновалов,
режиссер

Мне кажется, не следует так ставить вопрос «или-или». В искусстве этим ничего не добьешься. Есть «Гамлет», написанный великим драматургом и сыгранный в кино прекрасным актером Смоктуновским. Но разве это должно перечеркнуть, к примеру, талантливую и прекрасную, но, разумеется, менее известную документальную картину «Хроника одного лета», созданную французским документалистом Жаном Рушем? В ней показана женщина, которая сначала счастлива, а потом несчастлива. Она даже не выражает этого состояния словами — как она несчастна или как она была счастлива. Но то, что мы видим на экране, поражает. Это — высокое искусство. Я привел в ка-



В Коновалов

честве примера фильмы, которые не относятся к обсуждаемой нами теме потому, что мысль в данном случае шире темы.

Серьезные удачи, открытия в разработке спортивного материала возможны и в документальной ленте и в игровом фильме. Только игровое кино, я думаю, здесь больше отстало благодаря сложившейся традиции снисходительного отношения к спортивной теме. Почему-то в игровом кино не считается возможным рассматривать спорт как выразитель нашей эпохи, нашего образа жизни. А ведь спорт сегодня перекликается с важными общественно-политическими проблемами времени, а у нас в социалистическом мире он связан с социальными завоеваниями общества. Между тем кое-кто полагает, что если на экране показывают спортсмена, то это кино для зрителя, который любит спорт, только для такого зрителя. И в этом главная ошибка.

Но не единственная. Порой не только зрителей, но даже тех, кто создает и принимает фильм, через край захлестывают эмоции, все мы становимся «болельщиками». Это хорошо, ибо поднимает эмоциональный градус того или иного фильма, но плохо — так как влияет на результат оценки увиденного. Оценки, способной определить судьбу произведения. Сошлюсь на пример из собственного творческого опыта. Мы с драматургом Д. Полонским работали над картиной «Лед и фантазия» (ЦСДФ по заказу ЦТ). В центре нашего рассказа была юная фигуристка, девочка, которая сама себе дала задание: смотреть за Пахомовой, за каждым ее движением. Она, эта девочка, уже сейчас может сделать почти все, что делает Пахомова, а какие-то фигуры даже лучше. Как-то во время съемок на соревнованиях я увидел Пахомову, великую, несравненную на льду Пахомову, плачущей. Она плакала, потому что понимала: ее выступление на этот раз не произвело такого впечатления на зал, как прежде. А может быть почувствовала, что вскоре ей предстоит прощаться с ледяной ареной? Девочка же, показываем мы в фильме, сидит в углу зала и смотрит, смотрит на прекрасный танец Пахомовой. И мы понимаем в этот момент, что прикасаемся к драме в жизни большой спортсмен-ки. А видим эту драму еще и как бы отраженно — через юную фигуристку. Потому, что не только она смотрит на Пахомову, но и та ее видит. С танцем Пахомовой мы связываем нечто красивое, благополучное, почти сказочное. Ведь это так и есть. И именно как на праздник, на свидание с прекрасным приходят десятки тысяч любителей фигурного катания во дворцы спорта, а миллионы зрителей не отрываются от телевизоров. Но разве не интересно показать и силу человеческого духа больших спортсменов. Вот, скажем, Леонид Зорин говорил о том, что Старостин и Ботвинник — опознавательные знаки своего времени. Так ведь Пахомова и Горшков — это тоже, не боюсь преувеличить, один из штрихов в облике нашей жизни в семидесятые годы.

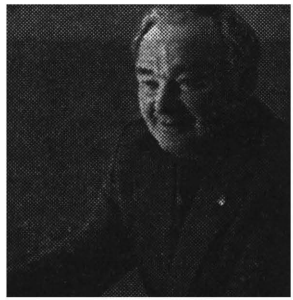
Показали мы смонтированный материал нашим первым зрителям, тем, кто должен был принимать фильм. Зажегся свет, видим на их глазах слезы. Все говорят: «Очень хорошо. Но так нельзя. Уберите девочку». А если ее убрать, рушится весь замысел фильма.

Г. Климов. Не знаю, поддержат ли меня здесь, но я бы тоже попросил убрать девочку. И в этом — тоже суть нашего спора о возможностях игрового и документального кино. Ведь Пахомова и Горшков, хотя они известны всей стране, — не символы, а живые люди, им, как и всем, свойственно сокровенное, то, что не должно быть выставлено на всеобщее обозрение. Как же можно об этом не думать? Ведь документальная кинокамера, снимающая конкретных, реально существующих людей, должна подчиняться не только законам оптики, но и этическим нормам. А в игровом кино такая история имеет право на существование и может быть воссоздана на экране глубоко и ярко. Беда в другом, и здесь абсолютно прав В. Коновалов: спортивные темы часто берутся решать на экране люди не только малоталантливые, но к тому же слабо и поверхностно знающие спорт, осведомленные о нем по тому же «Вратарю».

В этом смысле спорту в документальном кинематографе повезло больше: есть немало документалистов, отлично «изнутри» изучивших спортивную жизнь.

А. Лейкин,
ответственный секретарь Федерации спортивных журналистов СССР

Присоединяюсь к общей точке зрения — спорт не терпит дилетантизма. По поводу же конкретной темы, о которой здесь сегодня довольно много говорили, — драмы ухода, мне представляется, что она не так уж мрачна. Покидает помост прекрасная гимнастка Наталья Кучинская, но появляется «чудо с косичками» Ольга Корбут. Такой взгляд на проблему позволяет видеть перспективу. Думаю, что сторонники не раз высказанной здесь точки зрения так увлеклись ею, что допускают явный перекос. Зачем миллионам зрителей знать, причем в деталях и подробностях, что скрыто за прекрасным бегом Олимпийского чемпиона Валерия Борзова, за грациозным катанием на льду Ирины Родниной и Александра Зайцева, стремительным дриблингом обладателя «Золотого мяча» Олега Блохина из киевского «Динамо»? Не является ли задачей искусства пропаганда красоты спорта, а не изнурительного пути к вершине?



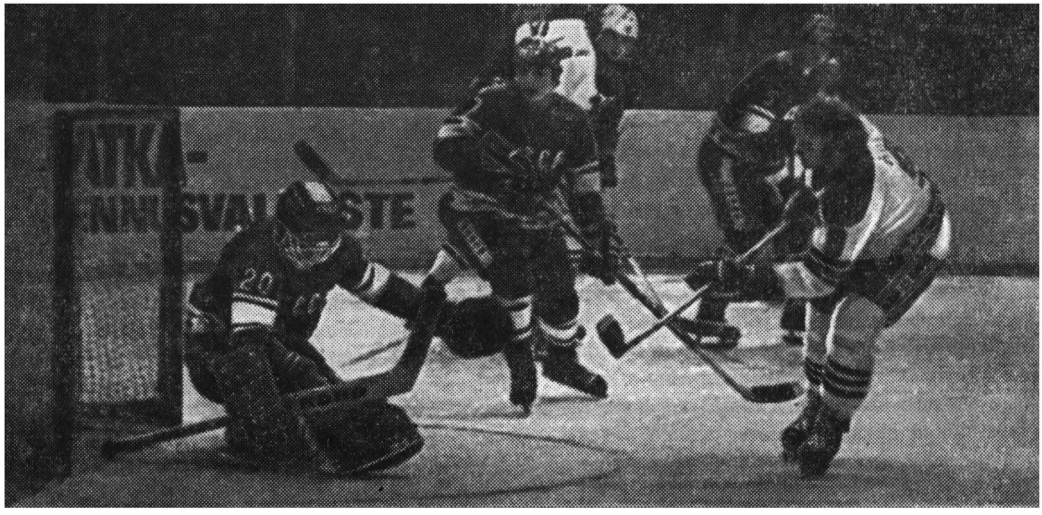
А. Лейкин

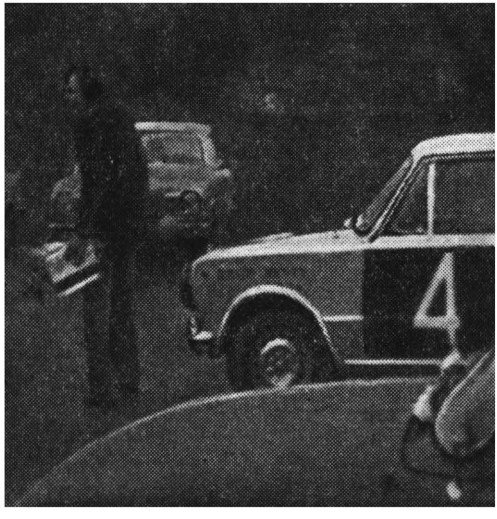
Я согласен с Г. Климовым, который совершенно справедливо говорит об этических границах документальной съемки, о том, что следует думать не только о миллионах зрителей в кинотеатрах, но и о том единственном человеке, которого снимают, об этой паре глаз. Но я хочу сказать не только об этом. Поймите меня правильно: я не против того, чтобы экран показывал силу человеческого духа, мужество, дерзкий вызов природе в стремлении преодолеть даже закон земного притяжения. Но нельзя превращать спорт в глазах миллионов зрителей из прекрасного и доставляющего огромную радость, укрепляющего здоровье, продлевающего жизнь занятия в трагедию, в огромную незаживающую рану, к которой спортсмен идет на протяжении всей своей жизни в большом спорте. А как он живет до той поры, пока подошел к этому печальному жизненному пределу? Да вот как: отказывая себе в яблоках и конфетах — еще ребенком, в лишнем часе разговора с друзьями перед сном — подростком, в отречении от многих человеческих радостей — во взрослом возрасте. Я против такого взгляда на спорт.

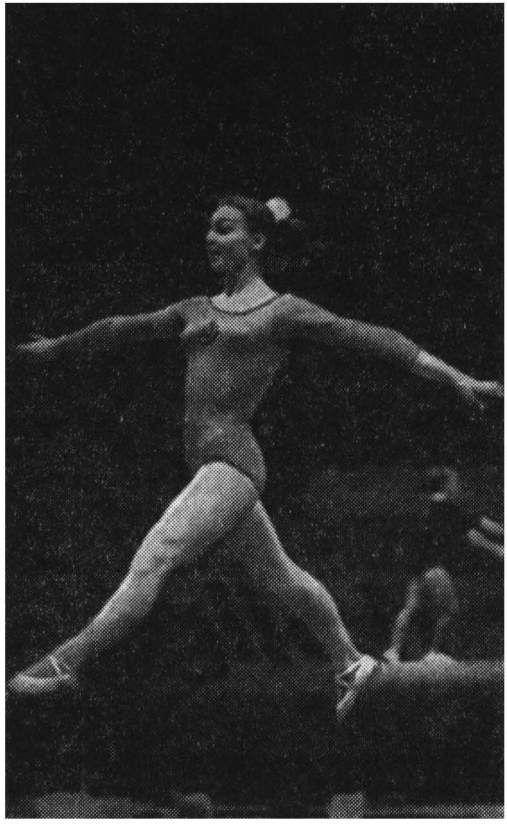
В. Синельников. Разумеется, А. Лейкин прав. Вечная диалектика жизни неотвратимо приводит к смене поколений. Но ведь от этого личная драма Натальи Кучинской не становится менее острой. Вспомним фильм «На-та-ли» (киностудия «Киевнаучфильм», автор сценария и режиссер В. Савельев), в финале которого гимнастка самозабвенно кружит по зимнему парку, ловит руками снежинки, такая юная, счастливая... Но не уходит у меня из памяти ответ на вопрос, который задают ей авторы в фильме: «Кем ты хочешь быть, когда закончится твоя спортивная карьера?» И она отвечает: «Никем».

А через год после съемок этот вопрос ей поставила жизнь. И его надо было решать. И кто знает, может быть, этот ответ потребовал от юной Наташи большего мужества, чем все годы тренировок.

Впрочем, проблема ухода из спорта в жизни гораздо более сложна, чем пока еще это увидел экран. И дело здесь не в степени трагичности, просто ситуации для искусства спорт дает самые разные. Пока что мы сосредоточивались на случаях, когда решение оставить спорт было продиктовано необходимостью, возрастным барьером и связано у спортсмена с такого рода переживаниями. Но ведь бывает иначе: вот, предположим, Юрий Власов, замечательный советский штангист, вписавший незабываемую страницу в историю мирового спорта.



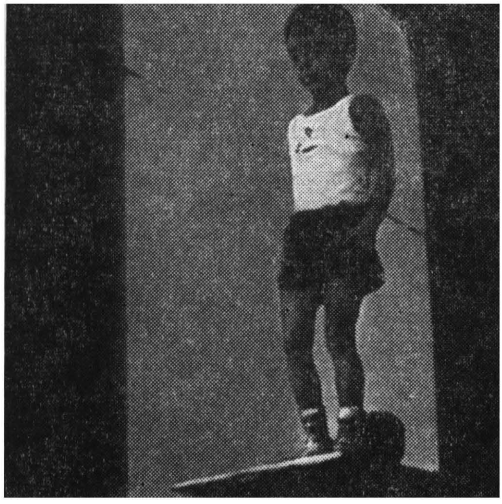


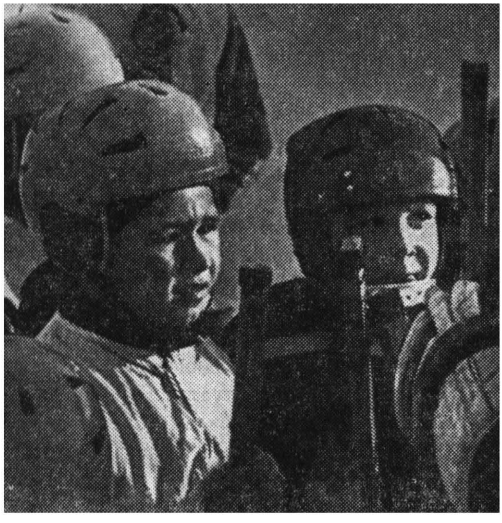


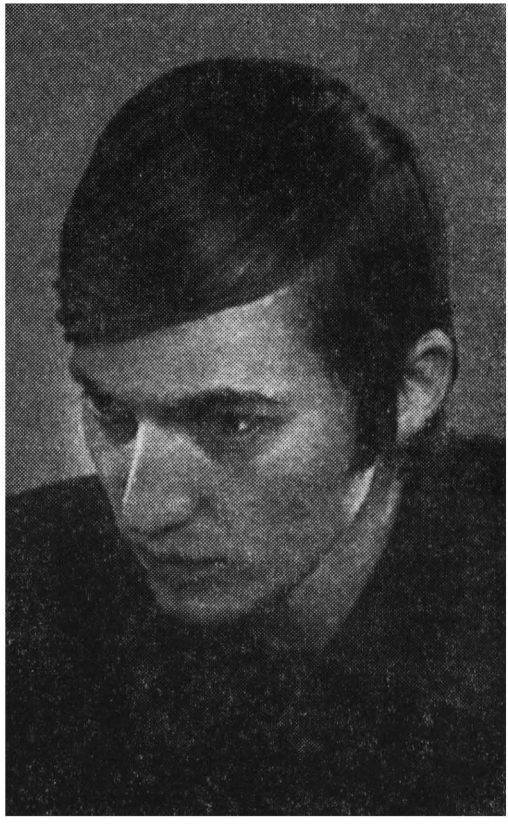
«Третьяк против Халла»

«Оранжевая легенда»

«На-та-ли»







Вверху

«Три, пять, семь, десять...»

«Отто Барч»

Внизу

«И пусть не чемпионы»

«Анатолий Карпов»

Склонность к литературному труду постепенно из увлечения стала делом его жизни. Он принял решение оставить большой спорт еще тогда, когда находился в расцвете сил и мог еще успешно выступать на помосте. Для него проблема стояла иначе: как быстрее оказаться за письменным столом. Но спортсмен, долгие годы работающий с огромными нагрузками, не может позволить себе сразу же оставить спорт — просто сердце не выдержит. Представляете себе ситуацию: «пальцы просятся к перу», ведь надо торопиться, сколько времени упущено, а приходится идти в зал и ворочать тоннами. Конечно, это только схема конфликта, но разве даже она не содержит в себе интереснейший материал для художника?

Думается, не случайно все мы не раз возвращались именно к этой теме. Разумеется, тем много, самых разных и интересных. Прав гроссмейстер М. Таль, который подчеркнул, что следует говорить не о проблеме поиска, а о проблеме выбора темы. Но в разговоре о драме ухода из спорта видится желание — и кинематографистов и спортсменов — увидеть фильмы, в которых бы красота советского спорта, сила духа людей, его представляющих, раскрывались не на бодреньких сюжетах, а в показе подлинного пути к высотам, стремления преодолеть себя и перенестись не только через планку, но и через отпущенные тебе природой пределы. А будучи побежденным, остаться человеком, найти мужество выстоять.

Слово в споре вместе с нами за «круглым столом» брал и экран. В данном случае диалог с А. Лейкиным, на мой взгляд, вел документальный фильм «Большая гимнастика» (объединение «Экран», сценарий С. Токарева, режиссер В. Никиткина). Картина показывает часы и дни, из которых слагается жизнь тренера по гимнастике Владислава Расторопского и его воспитанниц, среди которых — неоднократная чемпионка мира Людмила Турищева. Но главная героиня фильма, пожалуй, не самая известная его ученица, а совсем юная Наташа Шапошникова. Тогда ее еще не знали мировые помосты, даже многим специалистам в стране это имя пока мало что говорило. Но здесь, в Ростове, отчетливо сознавали: идет шлифовка граней нового уникального дарования. И когда мы, зрители, начинаем это понимать, документалисты приводят удивительный синхронно снятый диалог между тренером и матерью юной спортсменки. На вопрос тренера, как девочка ведет себя дома, та, горько вздохнув, отвечает: «Ест плохо». И тут — неожиданная, поразительная реплика тренера: «Это хорошо». Да, конечно, для него хорошо, что нет конфет, яблок, а следовательно, лишнего веса в теле маленькой Наташи. Ведь она уже принадлежит не только себе, но и большому спорту. Ответственна перед ним, перед делом, которое выбрала для себя как свое любимое. А рядом с ней в зале тренируется сама Турищева, чемпионка мира. Сколько ей, великой Турищевой? Да всего двадцать четыре года. Но мы уже предъявляем ей счет как человеку, за плечами которого огромная биография. Впрочем, так оно и есть. Вот что такое спорт. Так нужно ли это показывать?

А. Старостин. Не удивительно, что на этой теме мы «застряли», все возвращаемся и возвращаемся к ней. Прав Альберт Лейкин, когда говорит, что, конечно, не из-за боли и отречения от всего земного любим мы спорт. А из-за огромной радости, которую он приносит, позволяя чувствовать свое тело упругим и послушным, добиваться результата, о котором вчера ты и не мечтал. Нельзя забывать и об эстетической стороне спорта как зрелища, особенно сегодня, когда костюмы и инвентарь спортсменов разработаны дизайнерами, созданы красочные спортивные ритуалы. Недавно я посмотрел документальный фильм «Снежная фантазия» (ЛСДФ, сценарий Г. Орлова, режиссер И. Трахтенгерц) о зимних видах спорта. В нем нет героя, фабулы, особого сценарного хода. Но, вспоминая этот фильм, я понимаю тех, кто заботится о пропаганде красоты спорта. Пленительны краски горных склонов, по которым с головокружительной высоты, как цветные стрелы, мчатся лыжники. И когда операторы дают нам возможность в замедленной съемке увидеть движения спортсменов как бы «разложенными», то восхищаешься их блестящей техникой, абсолютной слитностью человека на лыжах и снежной глади. В этой гармонии рож-

дается красота — и для спортсмена и для зрителя. Хотя, конечно, такая вот спортивная сюита, как фильм «Снежная фантазия» с его праздником красок, конечно, не в состоянии объяснить спорт как явление наших дней.

Лучшие же фильмы о спорте стремятся вести образный рассказ о событиях, максимально их обобщая. Есть немало отличных работ, где происходящее видит глаз художника, а не регистратора. Такова, например, интересная работа литовских документалистов «Оранжевая легенда» (Литовская киностудия, сценарий Х. Шаблявичуса, А. Баронаса, режиссер Х. Шаблявичус) об авторалли, она смотрится на одном дыхании, становясь как бы образом скорости, неотвратимого движения вперед... Эта картина ценна именно тем, что приближает к постижению сути спортивной жизни.

В. Синельников. При всем несходстве точек зрения В. Коновалова и Г. Климова, А. Лейкина и А. Старостина, мне думается, что оно — это несходство, рождено фильмами, чьи просчеты в наибольшей степени вызывают высказанные опасения. Лучшие же картины утверждают, что требования объемного, глубокого исследования жизни человека в спорте, учета интересов аудитории, наконец, судьба спортсмена, ставшего героем фильма,— все это требования, не столь уж противоречащие друг другу.

И в этом смысле отличным примером стал фильм «Отто Барч» (Киргизская киностудия, сценарий Н. Муладжанова, режиссер К. Абдыкулов).

В картине показаны дни и недели тренировок живущего во Фрунзе члена сборной команды страны по спортивной ходьбе, именем которого назван фильм. Для непосвященного спортивная ходьба может показаться — по характеру движения атлетов — необычной, кому-то, может быть, даже смешной. Но это только на первый взгляд смешно. Присмотревшись внимательно, поражаешься особой пластике движения стайеров, его сложному ритму, какой-то особой неутомимости спортсменов. Но не только это показывает фильм, но и путь к совершеству. Впервые мы видим Отто Барча, идущего в тренировочном костюме по осеннему саду под кронами деревьев. Снимая спортсмена долгими планами, камера как бы провожает Барча. Мы видим его удаляющимся в глубь экрана на его словно нескончаемом пути. А потом встречаем его вновь, но уже зимой. Он сменил одежду на более теплую, натянул на голову шерстяную шапочку. Но путь — тот же, так же широк шаг, так же безостановочно движение. Спортсмен в дороге! Слышно его учащенное, но размеренное дыхание. А на шее у Барча — транзистор, нельзя же часами, из которых складываются дни, недели, месяцы тренировок, жить без новостей.

И понимаешь, что во время тренировок спортсмен, почти как полярник, удален от всех. Здесь, в большом городе, среди людей он противоборствует времени и пространству один на один.

Да, большой спорт требует от человека, это абсолютно верно заметил Л. Зорин, подвижнического к нему отношения. Но и радость, которую он приносит, тоже ни с чем не сравнить. Ибо цена победы в спорте, как и в каждом деле, тем выше, чем она дороже; в нее входит вся мера вложенного тобой труда. Об этом думаешь, когда смотришь фильм об Отто Барче. Авторы фильма увидели и показали зрителям большого спортсмена, человека, одержимого своим делом, не мыслящего себе другой жизни. И в этом — красота спорта и его притягательный пример. Но пример для сильных и для мечтающих стать сильными.

Что же касается проблемы: документальное или художественное, то ее тоже убедительнее можно решить с помощью экрана. Тогда объяснимая в споре полемическая крайность точек зрения сама трансформируется в ходе беседы.

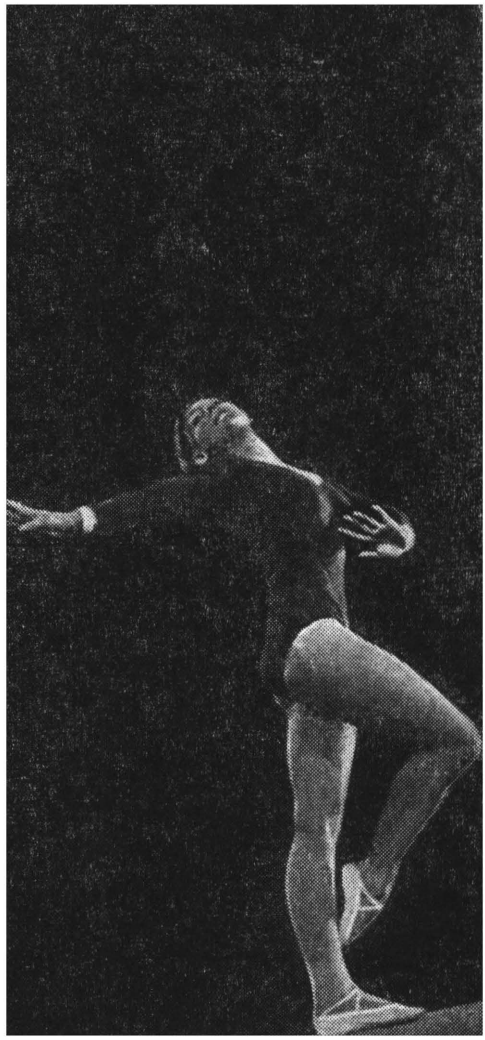
Е. Петушкова. Мне кажется, в наших оценках увиденного на экране непременно должен присутствовать в качестве обязательного составляющего «фактор зрителя». Поясню свою мысль. Здесь справедливо говорил А. Валиахметов о необходимости компетентного подхода к снимаемому материалу со стороны творческих работников. Но и зритель должен

быть подготовлен к восприятию именно такого глубинного раскрытия темы. Я действительно горячая приверженница документальной съемки. Но с болью вспоминаю, как воспринимал зрительный зал один из лучших эпизодов в фильме «Спорт, спорт, спорт» — трагический забег на 10 тысяч метров Хуго Пярнакяви и Боба Сота в легкоатлетическом матче СССР — США. В невыносимой жаре и духоте филадельфийского стадиона спортсмены заканчивали бег практически в бессознательном состоянии. Американец Боб Сот, не выдержав напряжения, закачался и упал на дорожку за несколько десятков метров до финиша. Наш Хуго Пярнакяви, неестественно высоко поднимая колени, не по прямой, а спиралями все-таки добежал до финишной ленточки и принес своей команде драгоценные зачетные очки. Это был спортивный подвиг. У меня до сих пор комок подкатывает к горлу, когда я вспоминаю эти кадры. Конечно, найдутся такие, кто скажет: это варварство — губить здоровье человека ради зачетного очка.

Глубоко неверна такая точка зрения. Хуго, разумеется, никто не заставлял, наоборот, врачи, я уверена, заметив его состояние, потребовали бы снять его с дистанции. Речь идет о другом: он должен был добежать д л я с е б я, потому что большой спортсмен знает, что рекорд, победа просто так не достаются. И когда видишь, как человек мужественно преодолевает пределы, отпущенные ему природой, это поистине прекрасно. В этом величие спорта.

Так вот, во время этого эпизода в зрительном зале, глядя на Пярнакяви, который высоко выбрасывая ноги, с закрытыми глазами приближался к финишу, кто-то засмеялся. Как же надо было не понимать спорт, какой нужно обладать душевной слепотой, чтобы не увидеть главного за сбившимся рисунком бега стайера. Ведь здесь документальный экран принес нам то, чего не может добиться кино игровое.

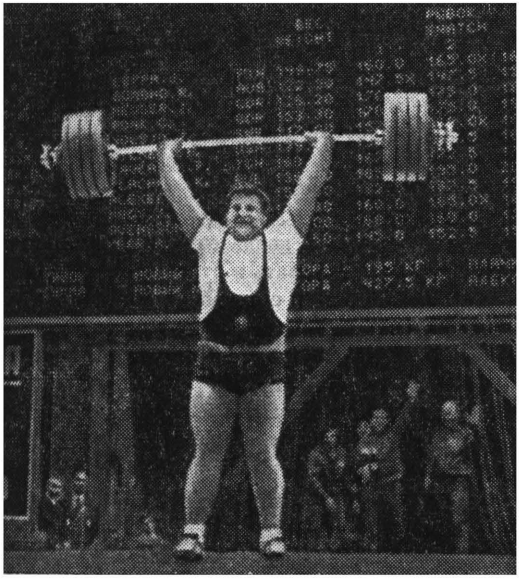
Не могу себе представить, как можно «сыграть» Пярнакяви в том забеге. Да, очевидно, и не следует пытаться сделать это. Ведь

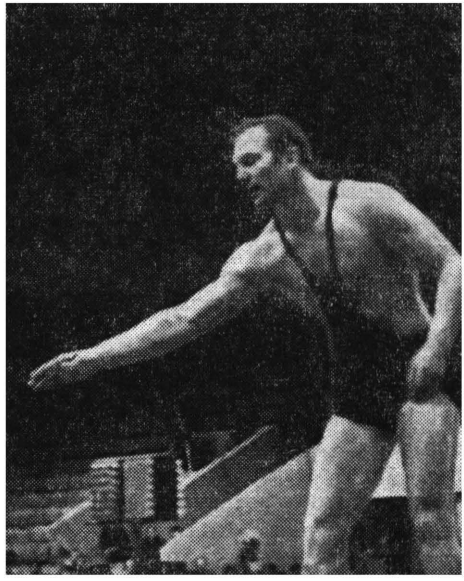


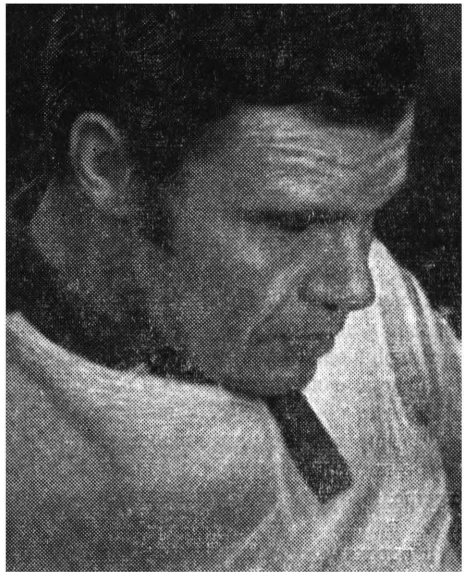
«Спорт, спорт, спорт»

не случайно в художественные фильмы о спорте часто включают хронику, понимая, что подлинную атмосферу соревнования иначе не создать.

А свои значительные задачи в постижении







«Поединок»

Футбол без мяча»

«Сибирский богатырь Иван Ярыгин»

«Последние игры»

искусством мира спорта художественное кино, конечно, решать может. Прекрасный тому пример — обаятельная грузинская картина «Первая ласточка» (киностудия «Грузия-фильм», сценарий Л. Челидзе, при участии Н. Мчедлидзе, режиссер Н. Мчедлидзе). В ней передана трогательная любовь к футболу людей не первой молодости, которые чуть стыдятся своей страсти, но не могут справиться с ней и отдаются ей самозабвенно, как дети. И все это окрашено ярким национальным колоритом, истинным темпераментом... Отличный фильм!

Так что, очевидно, следует нам согласиться с утверждением В. Коновалова о том, что здесь принцип «или — или», «хуже — лучше» не подходит. У экранной публицистики и игрового кино разная художественная природа и разные способы постижения реальности. Не учитывать этого нельзя. И нельзя для сравнения «налагать» одно на другое или поверять кинорепортажем достоверность художественного произведения. Это методологически некорректно.

Я только не могу принять точку зрения Германа Климова об «исчерпанности» кинодокументалистики. Хотя, конечно, и здесь случаются огорчительные неудачи. Удивительно обидной мне показалась неудача венгерских документалистов, которые сняли фильм «Возвращение» о том, как попавший в автомобильную катастрофу замечательный венгерский борец, чемпион мира Сабо Хегедюш находит в себе силы после тяжелейших операций вернуться на ковер и вновь положить на лопатки всех своих соперников. И вот представьте себе: документалисты сняли спортсмена и в больнице, когда он, еще прикованный к постели, начал первые тренировочные упражнения, и его первые шаги с костылями, потом с палочкой, и первые тренировки после этой трагедии, и, наконец — выход на ковер, победу. А между тем волнующего рассказа о силе человеческого духа, о спорте, который помогает человеку выстоять в самых трудных ситуациях — причем на таком прекрасном материале! — не получилось. Так что дело, конечно, не в том, что документалистике все подвластно. Скажем, фильмы «Суперкубок» («Укркинохроника», сценарий М. Михайлова, режиссер Ю. Ткаченко) — о футболистах киевского «Динамо» и «Футбол — моя страсть» («Укркинохроника», автор сценария и режиссер Ю. Ткаченко) о самом ярком сегодня нашем футболисте Олеге Блохине, которые, казалось, просто не могли не получиться, тем не менее оказались скучными.

А возможности документалистики чрезвычайно интересны и до конца еще не использованы, их еще надо открывать и открывать...

И еще — в связи с одной затронутой здесь темой — мне хотелось вернуться к «фактору зрителя». Разумеется, многомиллионной аудитории любителей спорта и спортивного кино следует показать глубоко и ярко то, что В. Кичин удачно назвал «беспощадным стремлением к совершенству»: показать спорт и жизнь спортсменов не только на пьедестале почета, но и путь к нему. Но неверно и другое: показывать весь путь б е з этого последнего шага к победе. Без этой огромной радости, которую приносит спорт человеку. И я думаю, правы те, кто говорил, что кинематографисты, увлекаясь, порой делают крен в эту сторону и обедняют тему. Это следует иметь в виду. Абсолютно точно сказал Андрей Петрович Старостин: мы любим спорт из-за огромной радости, которую он нам приносит. Вот об этом и должны говорить фильмы, построенные на спортивном материале, ибо спорт гуманен, а не антигуманен.

М. Таль. В предложенной нам кинопрограмме мы увидели фильм «Третьяк против Халла» (ЦСДФ, автор сценария и режиссер Б. Рычков). Уже из названия ясно: трудно представить себе более увлекательный материал. Единоборство советских хоккеистов с канадскими «профи», поединок нашего замечательного вратаря с «звездой» мирового хоккея первой величины. Я сейчас не хочу говорить о достоинствах и недостатках картины, хотя мне кажется, что поединок на экране не получился, картина не выстроена согласно замыслу и дикторский текст здесь не спасает. Хочу отметить другое: предвзятость дикторского текста. Зачем она? Конечно, автор не должен, не может быть бесстрастным. Но зритель не нуждается в тех назойливых «акцентах», которые старательно расставляют ав-

торы, не нужны эти дикторские «пережимы» ни советской команде ни Владиславу Третьяку — они только умаляют достоинство нашей победы. Надо с бóльшим доверием относиться к зрителю, тем более в документальной ленте.

А. Старостин. Я много лет дружил с Михаилом Михайловичем Яншиным, большим любителем спорта. Он старался не пропускать ничего, что связано со спортом, читал каждую новую книгу, смотрел фильмы, спектакли. Так вот, у нас с ним была общая точка зрения насчет дикторского текста во многих документальных фильмах о спорте. Ведь, как правило, создается впечатление, что диктор все время подсказывает нам: вот как надо чувствовать в этот момент, вот как надо оценивать — в следующий. Зачем это? Абсолютно прав Михаил Таль насчет фильма «Третьяк против Халла»; послушаешь диктора — канадцы только дерутся, а мы обязательно выиграем. Разумеется, мораль советских спортсменов несравнима со стилем и характером поведения на площадке канадских профессионалов. Тем более важно сохранить объективный тон. Ведь, чем объективнее будет диктор, тем достовернее все представит зритель. Кто-то из острословов заметил, что не следует уговаривать там, где можно убедить. Так вот, если экран в фильме убеждает, то диктор явно пытается нас уговорить. А эффект получается обратный. Мы-то ведь видим, что и наши ребята порой не сдерживаются и их отправляют на скамейку штрафников — на то это и хоккей. И недостатки у наших спортсменов тоже есть, даже с точки зрения высокой спортивной чести и доблести. Насколько больше доверия к экрану будет испытывать зритель, если мы будем честными с ним в разговоре о спорте. Достоинство спорта от этого не пострадает.

Волноваться надо о другом: как создать яркий и полнокровный образ советского спортсмена в искусстве. Миллионы людей сегодня стараются жадно узнать все о своих любимцах. Искусство пока не ответило в полной мере на эту общественную потребность. В результате представление о спортсменах у многих еще очень архаичное. Когда я в 1934 году вступил в должность директора фабрики, один из старых ее мастеров, узнав имя своего нового начальника, обреченно сказал: «Физкультурник. Ну, тут толку не будет». Сколько мне в жизни пришлось увидеть, пережить, со сколькими людьми встретиться, а все-таки для многих я остался «физкультурником». Это обидно. Обидно, конечно, не за причастность к спорту (за это я благодарен судьбе), а за такие, например, реплики: «Это Старостин? Футболист? Слышал, слышал». И добавляют потом: «Смотрите, оказывается, с футболистом есть о чем поговорить». Дело, конечно, не во мне лично, я имею в виду сегодняшнее поколение спортсменов. Задача искусства здесь важна вдвойне: показать спорт в контексте развития всей нашей действительности — во-первых, объяснить его миллионам, а во-вторых, помочь понять себя, свое место в обществе самим спортсменам.

А. Валиахметов. Я очень благодарен Андрею Петровичу за то, что он сейчас сказал. По-моему, это самое важное во всем нашем разговоре. Приведу вам строчки из письма, которое написала девочка из Горького Ирине Родниной: «Вы стали для меня не эталоном даже, а жизнью... Ваша фотография лежит у меня на столе...» Таких писем большие спортсмены получают тысячи. Сегодня личность спортсмена участвует в нравственном воспитании молодого поколения. И это естественно: вместе с самыми известными людьми страны, с космонавтами молодежь в один ряд ставит и мировых рекордсменов, чемпионов мира. Как же важно верно и многосторонне показать наших лучших спортсменов — кумиров молодежи. И как наивны здесь бывают порой приемы, которыми пользуются творческие работники. Часто, желая подчеркнуть культурный, что ли, уровень спортсмена, делают это удивительно нетактично, едва ли не обижая человека. К примеру, показывают большого спортсмена с книгой классика в руках или задумчиво слушающего музыку... Для чего это? Ведь Борзов есть Борзов, потому что он огромный талант в спорте. Валерий — человек широкого кругозора, больших знаний, научный работник, зачем же говорить об этом, как о диковине! А то получается так же, как рассказывал Андрей Петрович Старостин: «Надо же, футболист, а разговаривать

с ним интересно». И не надо ничего притягивать для «красного словца», как говорится, за уши. Вот скажем, короткая документальная лента «Сибирский богатырь Иван Ярыгин» (Восточно-Сибирская киностудия, сценарий А. Уварова, режиссер Л. Сурин) о нашем замечательном борце. Какой колоритный экранный портрет человека, крепкого, значительного, с сильным характером. Сделана лента с любовью к людям и природе Сибири. И хотя в фильме нет ни одного кадра Ярыгина, склонившегося за книгой или задумчиво сидящего у рояля, видишь, что перед тобой человек интересный.

Мы гордимся своими спортсменами, горячей любовью к ним народа. И искусство помогает в пропаганде спорта, оно не только популяризирует его, но и художественно раскрывает суть нашего спортивного мира. Значение произведений искусства в этом смысле трудно переоценить. Именно поэтому мы с большим огорчением восприняли авторское толкование образа учителя физкультуры в талантливом фильме «Доживем до понедельника» (Центральная студия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, сценарий Г. Полонского, режиссер С. Ростоцкий). Представляется, что он — это тот самый «физкультурник», о котором говорил Андрей Петрович Старостин, и понадобился он авторам фильма скорее всего в качестве «служебной функции», персонажа, который мог бы оттенить обаяние и человечность главных героев фильма. Поймите меня правильно, почему мы обо всем этом говорим. Самое важное для искусства и, в частности, для искусства экрана пропагандировать высокие нравственные критерии в нашем спорте.

Д. Полонский,
драматург

Признаюсь, я ждал этого момента в нашей беседе, понимая, что он не может не наступить. И здесь я полностью разделяю мысль Айдара Валиахметова о важности нравственной характеристики спорта, художественного толкования его мира средствами документального и научно-популярного кино (говорю именно об этих видах искусства экрана, ибо в них работаю, им посвящаю свои силы, и потому, полагаю, именно о них вправе рассуждать прежде всего).

Современный спорт стал всепроникающим в нашу жизнь. Сегодня он занимает свободное время миллионов молодых людей, забирает огромную часть их жизни. Вот почему спорт привлекает к себе такое внимание философов, социологов, педагогов, медиков. Так каков же он, спорт? Что он дает человеку и человечеству, кроме метров, секунд, килограммов? Когда задаешься этими вопросами, понимаешь, как же робко и как мало именно об этом рассказывает наш кинематограф.

Д. Полонский

У основателя современного олимпийского движения Пьера де Кубертена в его «Оде спорту» есть такие слова: «О, спорт! Ты — гармония. Ты совершенствуешь человека — самое прекрасное творение на земле». И в то же время у некоторых западных социологов можно прочесть такие утверждения: «спорт — бездумная радость», «самодовольное утверждение своего превосходства»... Конечно же, спорт сам по себе не может нести доброе, честное, умное. Он таков, каковы идеи и чувства людей.

Говорят, что спорт — это целая жизнь. Жизнь, наполненная беспрерывной цепочкой поисков, удач, поражений, беспрерывной проверкой своих физических и душевных сил, — это взаимосвязано беспрерывными испытания-

ми своего характера. Вечное стремление к старту, за которым всегда новые, более трудные цели. Здесь тонус существования чужд обыденности. Он насыщен мечтами и трудом. Большим трудом.

И все или почти все в спортивной жизни начинается с тренера. Я говорю прежде всего о детских тренерах. Разве не они — своеобразный источник нравственности и духовности? Сделать из девчонок и мальчишек сильных людей — это, в общем, не самое трудное. А вот научить дерзанию, стремлению к совершенствованию, честной борьбе — гораздо труднее. Нет, не выдумка известная формула, что большой спортсмен — это всегда интересная личность. Об этом мы сегодня уже говорили. Не говорили пока, где же таятся истоки.

Кто же они, детские тренеры? Вот заслуженный тренер страны Татьяна Максимовна Петрухина, с которой мне посчастливилось познакомиться во время работы над сценарием фильма «Три, пять, семь, десять...». Она воспитала олимпийского чемпиона, выпускника Московского университета В. Васина. Сейчас Татьяна Максимовна набрала группу малышей и вместе с ними начала все с самого начала. Как всегда это суждено делать детскому тренеру. Здесь все освещено добром к детям. Татьяна Максимовна, умный и талантливый учитель, говорит: «В графе «профессия» я пишу — тренер. Но в жизни об этом забываешь. Главное, надо сделать человека счастливым». Это не просто слова. Детский тренер — призвание. Иначе не выдержишь груза дел, потому что тренером невозможно работать «от и до», если ты не чувствуешь родительскую ответственность за своих воспитанников.

Работа над фильмами о спорте свела меня с удивительными людьми. Прежде всего поражает их нравственный облик.

Владимир Житлов. Закончив институт физкультуры, молодой тренер организовал первую в Казани детскую секцию фехтования. Десять лет назад здесь не было ни настоящего зала, ни подходящих рапир, шпаг, сабель... Но удалось создать то, что тренеры секции назвали «плотностью взглядов и чувств». Родился коллектив. Я пропускаю рассказ о том, как тренер дневал и ночевал в школе, как всегда и везде бывал с ребятами и как ученики почувствовали в нем Друга и Учителя. И вот уже школа дала трех олимпийских чемпионок. Трех! И вот уже построен прекрасный клуб и замечательный летний лагерь... Как в сказке? Но здесь нет ни чуда ни случайности. Путь, пройденный школой, социально типичен для нашего спорта. Его бы раскрыть средствами кинематографа, расшифровать понятие «плотности взглядов» и, поверьте, нелегкую дорогу, приведшую к цели. Владимир Житлов говорит: «На Олимпиаде в Москве у наших учеников должны быть обязательно золотые медали. Но самое главное, что все мои ученики должны стать счастливыми людьми».

«Дороги спорта и дороги счастья идут рядом», — говорит другой замечательный человек, тренер Борис Владимирович Валик.

«Должны быть счастливыми» — об этом же говорит и тренер олимпийского чемпиона по гимнастике Андрианова Николай Григорьевич Толкачев. «Не может работать тренером человек без ответственности за всю дальнейшую жизнь своих учеников» — вот кредо наставника-гражданина.

А в Дагестане, в прославленной школе борьбы, работает тренером пятикратный чемпион мира, кандидат медицинских наук Али Алиев. Про него поэт Расул Гамзатов сказал: «К нему родители ведут ребят, потому что знают, он воспитает не просто борца — человека воспитает».

Да, все в гармонии. Не «пустое бытие», не «бездумная радость», а истинно человеческая деятельность. Вот о чем, мне кажется, должен рассказывать документальный и научно-популярный кинематограф. Да, да, и научно-популярный. Потому что педагогика, история, эстетика — предметы науки. Говорю об этом с беспокойством, так как из года в год мы проходим мимо подобных тем и стоящих за ними проблем. И, как мне кажется, это одна из главных причин, несколько застопорившая спортивный кинематограф в его дальнейшем развитии.

Совсем недавно, во время съемок фильма по моему сценарию «Дающие факел» (объеди-

нение «Экран», режиссер Б. Горбачев) юноша-самбист из школы «Самбо-70», давая интервью, убеждал меня: «Спорт — это философия. Он делает человека добрее, чище, красивее. Он позволяет по-новому оценить самого себя... Процесс иногда болезненный, но, знаете, это дает перспективу».

«Оценить себя... Дает перспективу...» Все идет от человека к человеку. Давно известно, что уходя из детства, мы уносим с собой нравственные ценности. У Льва Толстого сказано о детстве: «Разве не тогда я приобрел все то, чем теперь живу».

И здесь мне хочется еще раз напомнить, что если сегодня спорт властно забрал свободное время миллионов молодых людей, значит он взял на себя ответственность за создание человеческой личности. Но как мало планируется фильмов о спорте именно таких вот, мировоззренческих. А ведь в пути, пройденном учителем и учениками в самой скромной спортивной школе, не меньше смысла и значения, чем в мировых чемпионатах. Нравственного смысла. Социального значения.

Е. Петушкова. Работа детского тренера подчас не заметна. Но без нее, как дерево без корней, не может родиться ни один большой успех. А показать эту работу в кино чрезвычайно интересно. Что может быть прекраснее первого прыжка, первого соревнования, первой победы, детских благодарных глаз, обращенных на учителя... Не могу вспомнить без волнения эпизод в одном очерке, по которому хоть сегодня делай фильм: мальчишки спиливают дверной порожек в маленьком гимнастическом зале, чтобы можно было как следует разбежаться с улицы и перепрыгнуть через коня. А приземляются они, вылетев... из окна зала на улицу — настолько он мал. У нас в стране масштабы детского спорта огромны, лучшие стадионы, бассейны, спортивные залы отданы детворе. Но и в этих условиях успех дела определяет прежде всего личность тренера, его ответственность перед своими воспитанниками да перед самим собой, если хотите. И коли случится, что тренеру, как в нашем случае, приходится работать с детьми в достаточно скромных условиях, он, как правило, остается верен себе, своему делу. А ведь человек, о котором рассказал очерк, имел учеников, входящих в состав сборной команды республики. И вот — мы узнаем из очерка — тренера приглашают работать в столицу. Он стоит на вокзале, ребята обступили своего воспитателя и не могут сдержать слез. Поезд уходит, а он... остается на перроне со своими учениками. Таких тренеров — армия, и как важно, чтобы кинематограф увидел их.

И он их видит. Причем порой в таких далеких местах, что просто восхищаешься зоркости документалистов. Вот, скажем, картина «Азбука на снегу» (Дальневосточная киностудия, сценарий А. Колесникова, режиссер Г. Лысяков). Она рассказывает о детской горнолыжной школе, работающей на Камчатке. На самом краю страны, в тысячах километров от крупных спортивных центров два тренера-энтузиаста — муж и жена Аграновские — с увлечением проводят эксперимент — учат малышей, которые и на ногах-то еще делают первые шаги. Инвентарь для своих воспитанников тренеры изготавливают сами: от уже использованных лыж отпиливают большую часть, а оставшаяся крохотная полоска с загнутым носом и есть искомое. На них мчатся с увлечением юные спортсмены, прерывая тренировку только если надо здесь же на снегу... на горшок присесть — не удержались документалисты от озорной детали, ну так ведь подсмотрели, а не придумали ее.

В. Синельников. Казалось бы, что общего у хоккея и фигурного катания? Только лед. Но это слишком скользкая основа для композиции фильма. А вот фильм «И пусть не чемпионы» (объединение «Экран», сценарий Д. Полонского, режиссер Б. Горбачев) выстроен на параллельном рассказе о детских спортивных школах ЦСКА по хоккею и фигурному катанию. Экран дал возможность увидеть то, что роднит совсем еще маленьких воспитанников обеих школ — твердость, которую здесь обретают ученики. И отличительное качество тренеров — любовь к своим подопечным. В одном случае явная, неприкрытая, улавливаемая во взгляде и в интонации, в другом — кроющаяся за грубоватостью, снисходительным шлепком.

Когда Юрий Баулин, в прошлом член сборной команды страны, а сейчас тренер юных хоккеистов ЦСКА, бросается на них с возгласом: «Ну, я вас сейчас пошлепаю», и пацаны восторженно разлетаются по бортам, то понимаешь всю меру мальчишеского счастья... Тепло и нежность излучают глаза Сергея Чискидова, вокруг которого, как цыплята, сгрудились малыши на фигурных коньках. Они тоже падают на лед после многих попыток совершить первый прыжок. И так же, как воспитаники Баулина, упрямо подавив слезы, поднимаются, чтобы доказать тренеру, себе, что ты сильный. Так формируется личность спортсмена, человека. Картина в то же время отражает — не декларативно, а образно — и государственную заботу о здоровье своих юных граждан, о их первых шагах в большом спорте, когда все лучшее — тренеры, базы, бассейны — предоставляется бесплатно.

Работа детского, юношеского тренера словно создана для кино. Отрадно, что здесь появляются все новые картины, скажем, такая интересная, как «Три, пять, семь, десять...» — о юных прыгунах в воду и их тренере Татьяне Петрухиной. Тут важно показать — и в лучших работах это удается — тот принципиальный отличительный характер детского спорта в нашей стране от подготовки молодых спортсменов для профессионального спорта на Западе. Там в современных спортивных залах и комплексах тоже тренируются дети и юноши. Но залы эти — вроде ипподромных «конюшен», для тех, кого натаскивают на рекорды. Здесь не думают о формировании личности молодого спортсмена. Здесь все подчинено одной цели: достижению рекордных результатов ради рекордных кассовых сборов. И потому название фильма «И пусть не чемпионы» носит принципиальный характер для детского спортивного движения в нашей стране. Да, пусть не чемпионы, но зато сильные, развитые люди, у которых должно быть все прекрасно.

Вот эту задачу и призван решать наш советский спорт.

А жизнь выдвигает все новые яркие личности для экранного решения этой темы. Причем в них проявляются черты именно советского спортсмена, с его чувством коллективизма, стремлением поделиться секретами своего мастерства со следующим поколением. Мне хочется вспомнить в этой связи колоритную фигуру Михаила Осинцева — одного из лучших наших игроков по хоккею с мячом. «Семеныч» — любовно называли его болельщики, наиболее, пожалуй, преданные спорту, ибо отстоять два часа на уральском или хабаровском морозе — дело мужественное. Казалось, Осинцев — человек степенный, обстоятельный, не любящий резких шараханий в жизни. Но нет, оказывается в его натуре кипела азартная жажда нового. И вдруг болельщики с удивлением узнали, что их «Семеныч» возглавил одну из первых команд в стране по хоккею на траве, а затем и молодежную сборную страны по этому виду спорта, непривычному, даже диковинному у нас. Какой интересный поворот судьбы! Какая яркая и не увиденная еще кинематографом фигура для экрана! Вот он во время игры стоит у кромки поля вдали от всех. И что-то говорит, говорит себе, а потом будто взрывается окриком игрокам, ловит укоризненный взгляд судьи, отворачивается, весь кипит от напряжения игры. Кажется, еще минута — вырвет клюшку из рук первого же игрока и бросится как когда-то сам в атаку под восторженные крики с трибун — «Семеныч!». Пленительная фигура для молодежи — а ведь сегодня Осинцев наставник сборной юниоров страны по хоккею на траве. Мне довелось видеть, как в одном из зарубежных турниров в перерыве решающего матча, который наша команда проигрывала, он вел беседу с игроками в раздевалке. Сделав несколько тактических поправок на второй тайм, Осинцев отошел в угол раздевалки, захлестываемый переживаниями. И когда раздался свисток на игру, выдохнул вслед ребятам: «Умрите, а забейте!» И столько непедагогической страсти было в этих словах, что, честное слово, не хотелось в этот миг думать о педагогике. Матч ребята выиграли, а с ним и турнир. И подумалось, что такая беззаветная преданность делу, своим воспитанникам характеризует не просто тренера, а именно советского тренера, ибо никакие супергонорары не могут родить такого порыва.

На ретроспективе советских спортивных фильмов в Италии итальянские кинематографисты, увидев картины о детском спорте и детских тренерах, заметили: «Вы показали талантливых и очень добрых учителей. Но ведь они встречаются так редко. Вам повезло, что вы их нашли». Тогда наши кинематографисты начали рассказывать об армии детских тренеров в советском спорте. Те очень внимательно слушали. Но не лучше ли им увидеть «Семеныча» — может быть, так будет называться картина о тренере Михаиле Осинцеве.

А. Старостин. Я думаю, одна из актуальнейших и серьезнейших задач сегодняшнего кинематографа, исследующего жизнь спорта, показать — причем показать в яркой художественной форме — массовость нашего спортивного движения и увидеть причинную связь высоких результатов советских спортсменов с масштабами и размахом физкультуры, детского спорта. Такие картины есть, мы их видели, но они пока еще не выходят за рамки сухой экранной информации, не стали явлением искусства. И здесь огромное поле деятельности для творчества. Конечно, такие темы решать ярко труднее, чем вести рассказ о чемпионах и суперрекордах, но художник должен воспринять эту тему как «социальный заказ». И я уверен, что фильм о комплексе ГТО, который сдает вся страна — стар и млад, может стать интереснейшим экранным исследованием социальной характеристики советского спорта. И если за нее возьмется серьезный и думающий кинематографист, то для него, а следовательно, потом и для зрителя, откроются интересные судьбы, проблемы... И картина наверняка может быть зрелищной, увлекательной.

А. Лейкин. Сегодняшний разговор, организованный журналом «Искусство кино», приводит, на мой взгляд, к важным выводам. По роду своей работы я внимательно слежу за спортивной журналистикой. Полагаю, что специфика кинематографа как важного аудиовизуального средства пропаганды делает его одним из самых эмоциональных, а потому и самых действенных журналистских, я подчеркиваю, именно журналистских жанров, ибо кинопублицистика — это журналистика экрана, существенно расширяющая возможности спортивной журналистики. Говорю об этой очевидной вещи, потому что несмотря на ее очевидность мы тем не менее мало уделяем внимания этой очень важной сфере журналистики. Думаю, что кинематографистам, посвятившим себя разработке спортивной темы, более тесное сотрудничество со спортивной прессой ничего, кроме пользы, не принесет. Во-первых, приблизит к людям, знающим спорт и его представителей глубоко и профессионально. Отсюда — не случайный, а организованный поиск авторов для новых фильмов. Кроме того, я полагаю, что более широкое участие спортивных журналистов в творческих дискуссиях на фестивалях спортивного кино поможет многостороннее обсудить то, как отображает экран нашу спортивную жизнь. В этой связи, быть может, целесообразно подумать о создании комиссии спортивного кино в рамках Федерации спортивных журналистов СССР и Международной ассоциации спортивной прессы. Впереди Олимпиада в Москве, и мы, как страна-организатор, должны позаботиться о том, чтобы ее освещение было самым разнообразным и ярким. Для этого необходимо объединить силы, обобщить опыт всех творческих работников, посвятивших себя спорту.

С. Павлов,
председатель Комитета по физической культуре и спорту при Совете Министров СССР

Прежде всего хочу искренне поблагодарить «Искусство кино» за обращение к этой теме. Любителей спорта — многие миллионы. И объясняется это, видимо, тем, что мир спорта безграничен, он не знает ни языковых, ни иных барьеров восприятия. Счастливыми мгновениями триумфа и горечью поражений, сиюминутной сменой ситуации, борьбой характеров он не оставляет равнодушным никого. Вот почему мы так благодарны кинематографистам за стремление понять и раскрыть образный мир спорта, за желание показать яркие человеческие характеры настоящих спортсменов, создать своеобразную экранную летопись советского спорта. Значение кино, как и литературы

С. Павлов

и других видов искусства, трудно переоценить. Книги, фильмы, спектакли, художественные полотна помогают многократно расширить и без того огромную аудиторию любителей спорта. Но дело не только в количестве. Глаз истинного художника видит в спорте не просто самое интересное, а прежде всего самое главное: мир спорта, увиденный уже через те или иные формы искусства, обретает особую эмоциональную силу. Произведения искусства помогают спортсменам лучше понять себя, природу спорта, глубже оценить общественное внимание и народную любовь к нему. В этом смысле экран, несомненно, помогает формированию личности и мировоззрения спортсмена, поднимает его ответственность перед зрителями, а в конечном счете, и перед самим собой. И потому эта функция киноискусства имеет чрезвычайно важное значение.

Здесь говорилось о спорте как о неком «феномене XX века». Кажется, наш век — это век сплошных феноменов, однако неоспоримо то, что спорт в современном мире приобретает все большее значение и место. Он стал даже элементом престижа. И не только в общественном понимании. Сегодня человеку, который считает себя современным, идущим в ногу с жизнью, даже как-то неудобно не быть внешне подтянутым, собранным и в самые почтенные годы. Конечно, главное не в том, чтобы эффектно выглядеть, главное — это забота о здоровье. И именно это обстоятельство способствовало появлению миллионов поклонников бега трусцой, заполнению до отказа теннисных кортов, бассейнов. Спорт дает и еще одно благо: он помогает наиболее полному самовыражению личности. И в этом смысле его возможности безграничны.

Особое место в нашей жизни занимает большой спорт: его результаты, перечеркивающие наше представление о пределах возможностей человека, его драматизм, красота и, наконец, его зрелищность делают спорт благодарнейшим материалом для искусства и, конечно, в первую очередь искусства экрана, сама природа которого (скорее всего т о л ь к о экрана) благоприятствует наиболее полной передаче динамичных явлений и картин мира спорта.

И здесь, увы, можно лишь присоединиться к тем участникам дискуссии, которые справедливо замечают, что сегодня кинематографисты еще не всегда, а если говорить честно, то и не очень часто «попадают» в подлинно актуальную и важную тему. А когда попадают, то не разрабатывают ее достаточно глубоко. Острые проблемы, конфликты, самобытные образы и биографии — все это чаще всего, к сожалению, остается в стороне, а на экране зритель видит стереотипные сюжеты, упрощенную и поверхностную передачу проблем спорта. Думаю, правы те, кто утверждает, что документальный кинематограф более ярко и интересно раскрывает мир спорта. Хотя, безусловно, справедлива и точка зрения Г. Климова: возможности художественного кино еще в огромной мере не использованы.

Но особо хочу подчеркнуть один аспект разговора, который делает его принципиально важным. Я имею в виду выступления Б. П. Чиркова, А. П. Старостина, Л. Г. Зорина и других товарищей, которые говорили как о важнейшей задаче кинематографа — показать принципы советского спорта, размах и масштабы физкультурного движения в нашей стране, пожалуй, ни с чем не сравнимые.

Принятая с огромным воодушевлением всем народом новая Конституция СССР стала волнующим документом, зафиксировавшим достижения нашего общества, которые народ самоотверженным трудом добился за шесть десятилетий. Основной Закон нашей жизни проникнут глубокой заботой о советском человеке, государство не на словах, а на деле обес-

печивает права своим гражданам. И в частности, право на здоровье, на возможность посвятить свой досуг занятию спортом. С радостью и гордостью отмечаем мы сегодня, что в трех статьях Конституции СССР идет речь о развитии физкультуры и спорта. В Программе Коммунистической партии Советского Союза говорится о советском человеке как о гармонически развитой личности и, в частности, о его «физическом совершенстве». Эта задача партии основана на государственной заботе о миллионах советских людей. У нас в стране имеется более трех тысяч спортивных залов, сотни тысяч спортивных площадок. Более 55 миллионов человек занимаются у нас в стране спортом под руководством целой армии тренеров. В стране культивируется шестьдесят шесть видов спорта, не считая национальных. Хотелось бы верить, что глубина и масштабность, всеобщая доступность физкультуры и спорта в нашей стране, их роль в коммунистическом созидании найдут достойное отражение на киноэкране.

Особый разговор — об экранном образе советского спортсмена. Тысячи (именно тысячи, а не сотни) писем приходят к нам со всех концов страны и мира с просьбой прислать фотографии, автографы, биографии многих наших популярных спортсменов. Во многих странах, в том числе и США, открыты спортивные клубы, названные именами прославленных советских олимпийцев. Героев спорта любят, им подражают. Вот почему так важно правдиво и увлекательно различными средствами кино показать непростую жизнь спортсмена, его внутренний мир, мотивы, побуждающие его к большому труду, который только и может привести к спортивному триумфу. И как тут не поддержать А. П. Старостина, когда он сетует на расхожий конфликт «зазнался — исправился», который неизъяснимым образом продолжает жить, занимая место подлинных проблем спорта. Как все это отразить на экране — не нам давать советы, это дело самих художников. Мы оставляем за собой право заинтересованной, доброжелательной оценки. И с нетерпением ждем новых работ.

Думается, Б. П. Чирков правильно определил цель нашего разговора: взыскательный взгляд на сделанное во имя будущих успехов. Дружба кино и спорта доказана временем, ей больше полувека, если отсчитывать от времени выпуска фильма «Шахматная горячка», созданного на киностудии «Межрабпом-Русь» классиком советского кино В. Пудовкиным в содружестве с Н. Шпиковским, фильма, который был навеян первым Московским международным шахматным турниром 1925 года с участием знаменитого Капабланки. Немалый опыт этих лет дает основание рассчитывать на интересный спортивный кинематограф, раскрывающий современный мир спорта.

Олимпиада-80 в Москве. О ней сейчас наши думы и заботы. И здесь, конечно, кинематографу отводится очень серьезная задача. Мы ожидаем в Москву сотни тысяч любителей спорта. Программа Олимпиады будет многообразной и насыщенной, включит в себя не только соревнования, но и тщательно разработанную культурную часть. Разумеется, приехавшим любителям спорта мы планируем показать все лучшее, что у нас есть. И потому Олимпиада станет еще и своеобразным кинофестивалем спортивных фильмов. В этой связи мы рассчитываем на экран как на могучее средство пропаганды советского спорта, советской системы организации физкультурного движения в стране, лучших советских спортсменов. К Олимпиаде, мы надеемся, будет создана картина, которая расскажет о развитии спорта в СССР, докажет полное соответствие высоких принципов советского спорта и олимпийских идеалов. И, наконец, фильм об Олимпиаде в Москве — венчающая и очень важная задача, которую вскоре предстоит осуществлять кинематографистам.

В этой связи значение такого разговора о состоянии дел и путях развития спортивного кино, который состоялся за «круглым столом» «Искусства кино», трудно переоценить. Теперь дело за конкретными результатами. Слово — экрану.

Киножурнал «Ровесник»
«Стажер»
«Дорогами НТР»

Т. Мамаладзе

Чей ровесник — «Ровесник»?

КИНОЖУРНАЛ «РОВЕСНИК»
№ 44—55, ЦСДФ, 1976—1977 гг.

Одно отвлеченное, казалось бы, воспоминание предшествует этим заметкам. В Иркутске, во Дворце культуры имени Гагарина руководитель народной киностудии Борис Ракин рассказывал мне о том, как снимал свой фильм о строительстве Усть-Илимской ГЭС.

Он приехал на стройку в день перекрытия Ангары. Места на площадке, отведенной для профессиональных кино- и телеоператоров, ему, кинолюбителю, не нашлось, и тогда он пошел к прорану, к тому самому месту, куда подъезжали громадные МАЗы с многотонными диабазовыми глыбами. Так он невольно оказался в эпицентре событий и, взволнованный, потрясенный происходящим, снимал... Это его состояние отразилось — не могло не отразиться — в его фильме, положившем начало документальной кинолетописи о днях и ночах Усть-Илимска.

Это был взгляд на событие не извне, да впрочем, это была не просто точка съемки, а позиция человека, осознающего себя не созерцателем и фиксатором события, но его полноправным участником. Он отлично знал, уважал и любил людей, чей подвиг стремился запечатлеть, и он чувствовал себя с в о и м среди них, выполняющим на стройке с в о ю часть работы.

Это большое счастье — чувствовать себя не гостем, а своим среди героев. И среди документалистов, ведущих экранную летопись нашей жизни, немало таких, кто заслужил право считать себя своим там, где он снимает.

Очень важно — поверять таким критерием произведения, посвященные молодежи и адресованные ей. «Стать вровень с героем»— эта истина столь часто повторяется, что к ней уже стали привыкать. А ведь «вровень» для художника означает нечто большее, чем хорошее знание человека, о котором он собирается поведать нам... У слов «ровня», «вровень», «ровесник» — одна духовно-этическая основа. И здесь я мог бы просто и прямо перебросить мостик к предмету разговора, если бы в предожидании встречи с «Ровесником» не всплыл в памяти другой, имеющий непосредственное отношение к теме пример.

Несколько лет назад издательство «Молодая гвардия» выпустило в свет книгу с привлекательным для читателя названием — «Звезды первой величины». Ее составили очерки о молодых людях, каждый из которых в том году пережил свой звездный час: установил спортивный рекорд, сделал научное открытие, написал книгу, ставшую всесоюзно известной, снял фильм, полюбившийся зрителю. Лауреаты, рекордсмены, победители — люди, заставившие говорить о себе — предстали перед читателем во всем обаянии всепобеждающей молодости, блеске талантов, красоте духовных состояний. Книга быстро разошлась, став библиографической редкостью, и ее составители предприняли новое издание...

Размышляя потом об успехе книги, я открыл для себя несколько «секретов». Первый: герои ее были действительно «звездами первой величины», как говорится, самыми-самыми. Второй: ее делали одаренные и, что не менее важно, увлеченные люди — тоже в известном смысле «звезды»... Третий: благодаря всесоюзной географии и широчайшему профессиональному спектру читатель получил цельную и точную своими деталями картину жизни нашей молодежи, своеобразный коллективный портрет поколения. И то, что «замёр» производился по

самому высокому уровню и самыми совершенными средствами, делало книгу не только документальным свидетельством, но и художественным произведением.

И был еще один секрет, поняв который, можно до конца уяснить природу успеха книги у читателей: фиксируя выдающийся результат, незаурядный итог, блистательное достижение героя, она откровенно и честно рассказывала о пути к нему, нередко полном сомнений, разочарований, ошибок... Глянцевитые страницы (книга была отлично издана) отражали отнюдь не безмятежное, ровное и гладкое движение к цели. И победное звучание фанфар не заглушало доверительной, во многом исповедальной интонации рассказов — быть может, благодаря ей они зазвучали яснее и чище. Словом, все происходило, как происходит в яви,— через тернии к звездам, и оттого звездный свет так свободно и глубоко проникал в читательское сердце...

Я пишу о книге, а должен бы — о фильме. Точнее, о множестве фильмов, объединенных общим названием — «Ровесник». О киножурнале «Ровесник», выходящем к зрителю с определенной периодичностью и имеющим, надо полагать, определенные цели, задачи, программу. Неправомерен, неточен, невозможен прием сравнения: там — книга очерков, здесь — документальный кинематограф, но «Ровесник» сам отсылает меня к «Звездам первой величины». Потому что он тоже о молодых звездах и тоже претендует на то, чтобы представить нам целостный облик молодого поколения страны

Сравнение книги и фильма возникло после того, как я просмотрел двухгодичную «подшивку» «Ровесника»: множество фрагментов составило наброски к коллективному портрету нашего юношества. Рабочий-новатор, ученый, бригадир строителей, телеграфистка, садовод, театральный режиссер, спортсмен, председатель колхоза, монтажники-высотники, композитор, художник — портретные зарисовки людей, показанных в работе, в движении, в творчестве, несут в себе достаточно полную и разнообразную информацию, дают представление о сфере деятельности и точках приложения молодых сил. Байкало-Амурская магистраль, Нечерноземье, почин, давший начало массовому патриотическому движению, стройка Усть-Илимской ГЭС, военно-спортивная игра «Орленок», участие молодых в социалистическом соревновании — «Ровесник» уверенно называет адреса ударных дел, приводит нас на самые ответственные участки переднего края. Он в общем неплохо осведомлен о том, что следует рассказать зрителю о его молодом ровеснике, и в этом смысле информационная нагрузка сюжетов журнала выглядит основательной. Правда, она может быть таковой лишь при том условии, что зрителю неизвестны сообщаемые ему сведения. Но представить такое сегодня трудно: сегодня почти каждый читает газеты, слушает радио, смотрит передачи ТВ, и, конечно же, и газета, и радио, и телевидение намного оперативнее киножурнала, выходящего раз в два месяца. А коли так, то следует поставить вопрос не о количестве и новизне информации, а о качестве самой передачи ее. Иными словами, о качестве использования специфических, доступных только документальной камере средств воплощения темы.

Ну, вот такой пример для пояснения простой в общем-то мысли. Не одна газета, не один журнал отвели свои страницы для рассказа о театре-студии «Гайдар», созданном Вячеславом Спесивцевым. Судя по всему, дикторский текст сюжета, подготовленного режиссером И. Жуковской, рассчитан на зрителя, не читавшего этих очерков, он мало что прибавляет к широко известным сведениям и не углубляет наши знания о театре. Скажем иначе: не прибавляет, а повторяет и, к сожалению, далеко не лучшим образом: «Более трехсот школьников, студентов, рабочих приходят сюда, объединенные любовью к театру. Здесь они не только играют в спектаклях, но и выполняют работу осветителей, бутафоров, рабочих сцены, реквизиторов». И пока звучит голос диктора, на экране мы видим все это, видим картину, воспринимающуюся иллюстрацией к тексту. Не наоборот, как, очевидно, должно быть в кино, а в полном согласии с газетным принципом: рассказал — подкрепи фотоизображением. Но в газете текст несет основную нагрузку, фотографии же и рисунки — нагрузку вспомогательную.

В документальном киноискусстве зрительный, словесный ряд порой так активно, так напористо вторгается в ряд изобразительный, что разрушает его. В случае с сюжетом о студии Спесивцева не слово сопровождает изображение, а изображение — слово. К счастью, только в начале, отдающем традиционную дань недоверию возможностям зрителя увидеть и понять без слов, что ему показывают. К счастью, ибо дальнейшее развитие сюжета приводит зрителя в область, куда не могут, просто не в состоянии привести его ни газета, ни иллюстрированный журнал, ни радио. Камера, п о к а з ы в а я процесс рождения спектакля, исподволь открывает нам сокровенное в личности художника и истинные импульсы его обаяния и таланта, передающиеся тремстам его питомцам. Вот здесь слово приобретает то новое качество, каким его способен наделить только кинематограф: не читаемое, не слышимое — з р и м о е слово. Даже там, где Спесивцев в соответствии с режиссерской экспозицией излагает информацию о своих принципах: «молодежь естественно ищет выход своему темпераменту, и мы много занимаемся движением», даже там, где он цитирует широкоизвестную мысль Станиславского о стихийной талантливости детей,— слово его в и д и м о, потому что оно не только органично слито с изображением, но главным образом оно органично духовному состоянию художника, его убеждениям, его целям. Здесь, в синхронной записи пояснений режиссера нет и тени той формально-оповестительной интонации и того наигранного пафоса, который, к сожалению, переливается через край во многих сюжетах и даже целых выпусках «Ровесника». Информации о театре и его создателе придана новая форма, та, что недоступна никакому другому способу отображения действительности.

К сожалению, эта форма не часто бывает доступна молодежному киножурналу. В лучших своих номерах и сюжетах «Ровесник» демонстрирует свою независимость от иных информационных средств и жанров, свою творческую самостоятельность, но в большинстве случаев наблюдение лишь иллюстрируется.

Впрочем, так ли уж случайны «случаи», если их — большинство?

Прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, задам создателям журнала другой: чей он ровесник — «Ровесник»?

Позволю себе «сконструировать» такой вот воображаемый диалог:

— Как это — чей ровесник? Журнал адресован молодому зрителю...

— А что это такое — «молодой зритель»? Сколько ему лет? Где он работает или учится? Каков круг его интересов, образовательный уровень?

— Это человек в возрасте от четырнадцати до тридцати лет. Школьник-подросток и аспирант. Студент-первокурсник и учащийся ПТУ. Строитель из поселка Магистральный на БАМе и военнослужащий... Массив современной нашей молодежи неоднороден, ее социальные категории и группы множатся по мере развития общества, углубляется дифференциация по роду занятий, сферам деятельности... Даже в пределах одной социальной группы, скажем, сельской молодежи, вы видите сегодня удивительное разнообразие устремлений, жизненных планов, выбора цели... Это все с точки зрения социологии. Но есть еще и чисто духовные, психологические особенности. Понимаю, что невозможно объять необъятное, и все-таки знать эти особенности, учитывать их — необходимо.

— А мы и учитываем. Если вы смотрели все выпуски «Ровесника», вы не могли не заметить, что мы стремимся представить все социальные категории и группы молодежи. Очерк о ткачихах Купавинской тонкосуконной фабрики и студенты, проводящие трудовой семестр на консервном заводе острова Шикотан, спортсмен-легкоатлет, побеждающий самого Санеева, и художник-мультипликатор. Вам нужны подростки? Мы рассказали о них в сюжете, посвященном «Зарнице». Участники художественной самодеятельности? Вот они — из архангельского ансамбля «Сиверко». Вы говорили о сельской молодежи? А Геннадий Селезнев, председатель колхоза из Вологодской области или Тариэл Асатрян, бригадир садоводов из Армении? Нет, с точки зрения широты круга своих героев «Ровесник» — очень представителен и не упускает из поля своего зрения ни мореплавателя, ни плотника... «Ровесник» знает своих героев.

— Я имел в виду нечто другое. Не столько обращение к той или иной профессии или социальной группе, сколько знание человека, представляющего ту или иную профессиональную, возрастную и общественную категорию. Специализация изданий для молодежи — это ведь в первую очередь постижение особенностей души читателя. Это то, что хорошо известно работникам и авторам молодежных изданий, таких журналов, как «Смена», «Сельская молодежь», «Студенческий меридиан», ваш тезка — «Ровесник». Даже такое массовое издание, как газета «Комсомольская правда», предназначенная всей молодежи, стремится четко уточнять адреса и направленность публикаций. Например, «Алый парус» — он выпускается для старшеклассников и учащихся ПТУ. Все в нем — верстка, рубрики, стиль и язык, фотографии, элементы подачи материалов — согласовано с особенностями характеров, запросами пятнадцати-шестнадцатилетних. И знаете, процесс этот углубляется, будет углубляться и дальше. Чем выше будет восходить наше общество по ступеням прогресса, тем больше разнообразия духовных интересов и состояний, пристрастий и увлечений будет являть нам наша молодежь. И, наверное, самому массовому из искусств, особенно обращенным к юношеству жанрам, придется считаться с этим...

— Не слишком ли многого вы ждете от одночастевого киножурнала? Как вместить все то, о чем вы говорите, в десятиминутную ленту?

— Задачи и впрямь не из легких. Но она выполнима — сам «Ровесник» порой доказывает это, о его удачах я еще скажу. А пока позвольте поставить еще один вопрос, быть может, он уточнит мысль, которую я пытаюсь провести: должен ли киножурнал о молодежи и для молодежи отличаться от «взрослой» киноперіодики? Не только, разумеется, содержанием, но и формой, стилем, языком, средствами воплощения передачи материала?

— Обязательно! А вы что, считаете — нет отличий?

...Здесь я прерву наш воображаемый разговор и попрошу киномеханика показать «Ровесник» № 44, выпущенный в 1976 году.

Гаснет в зале свет, и на экране возникает орбитальный виток букв, складывающихся в слово — «Ровесник». Под музыку парада, торжественную и ликующую, в наплывах кадров о победных стартах и финишах появляются имена авторов этого выпуска: режиссер И. Жуковская, редактор Н. Персидская, операторы... И рубрика: «Навстречу XXV съезду КПСС».

Динамичная, броская и — удивительно знакомая обложка. Знакомый прием: «бобслей» стремительно чередующихся фрагментов, которые должны, очевидно, напомнить зрителю о многообразии жизни, запечатлеваемой камерой. Есть в этом некая серийность — точно также оформлены «обложки» «Новостей дня», «Советского спорта», «Пионерии»... Никаких отличий от уже найденного, опробованного. И невольно задумываешься: что это — дань традиции, «фирменный стиль» или сон фантазии, нежелание ломать стереотипы, дефицит изобретательности и выдумки? Ведь журнал-то молодежный, и можно было бы предложить что-нибудь поновее, посовременнее, пооригинальнее. Нет, не ради формы — во имя сути. И во имя зрителя. Ибо с первых же кадров журналу надлежит завладеть вниманием зрителя и повести его за собой...

Но обложка — это всего лишь обложка, и главное все-таки в том, что открывается за ней.

Начинается рассказ о молодежи Москвы. Ответственная рубрика — «Навстречу съезду партии» предполагает ответственный, серьезный разговор. Все, что мне покажут в этом выпуске, я объединю общим, условным для себя названием: «Человек на своем месте». Игорь Скринник, комсомолец седьмого цеха обувного объединения «Буревестник», Евгений Мозжухин, секретарь комитета комсомола Института физической химии, Галя Титова, продавщица фирмы «Детский мир», Анатолий Авилов, бригадир монтажников домостроительного комбината, Вячеслав Спесивцев, режиссер, — все они показаны в деле, в работе, на рабочих местах: в цехе и в лаборатории, за прилавком и на строительной площадке, за режиссерским пультом и на сцене. У зрителя не может, не должно возникнуть сомнений в

том, что места эти заняты героями выпуска по праву. Сомнения и не возникают — возникает скука. Разве что только в сюжете о театре-студии «Гайдар», с которого я начал этот разговор, ее нет, хотя и здесь, повторюсь, в самом начале серое ее облако грозило окутать весь сюжет...

Я вижу, как улыбается мой воображаемый собеседник. Иронически-печальная и снисходительная улыбка профессионала:

— Сцену и репетирующих актеров снимет кто угодно. А вы попробуйте эффектно подать рабочее место обрубщика.

Крыть мне в ответ вроде бы нечем. И впрямь, куда как приятнее фиксировать на пленку фехтующего Тибальда, чем запечатлевать занятые технологической операцией руки. Актер сам невольно подскажет точку и ракурс, новый поворот, по-новому всколыхнет, зажжет оператора, а обрубщик — у него ведь обработка заготовки расчленена на стандартные циклы. Вот и снимают стандартно: общий план — цех, средний — работает мастер, крупно — руки, обтачивающие обувь, а теперь наоборот: крупно — лицо мастера, средний план — работает мастер и так далее — до трибуны, с которой знатный человек произнесет правильные, нужные, но, увы, тусклые слова. Сколько раз все это было, сколько раз кочевало из сюжета в сюжет, из выпуска в выпуск, и сколько раз — будем откровенны — наверное, еще будет! Потому что вроде бы доказано: иначе, лучше, интереснее не снимешь.

Нет, не доказано, думаю я. Замечено, установлено, доказано другое — особое обаяние работающего человека, человека в осмысленном движении, «в ритме», как говорил Юрий Олеша. И чтобы камера заметила и передала это обаяние зрителю, ей надо как минимум проникнуться интересом и вниманием к работающему человеку, увидеть энергичное, взрывное выражение чувств и мысль.

Пусть не обидятся на меня авторы рецензируемого выпуска за мое предположение: вряд ли им интересен человек на «обыденном» рабочем месте. Для них «закрыт» труд обувщика, продавщицы, монтажника и даже работа ученого, обставленная эффектным антуражем, непроницаема для них: как ни изощряйся с ракурсами и двойной экспозицией — Мозжухин сквозь провода и вспышки, — человек в кадре одномерен. А если внешне он не выявлен ярко и сильно, значит не схвачено и «нутро». Из этой «закрытости», берущей начало, конечно же, в самом документалисте рождаются равнодушные, обесцвеченные слова: «Игорь Скринник. Имя комсомольца из седьмого цеха обувного объединения «Буревестник» хорошо известно рабочей Москве. Он один из инициаторов движения «За себя и за того парня»... «Евгений Мозжухин — лауреат премии Московского комсомола. Наука, казалось бы, поглощает человека полностью. Но молодости свойственно находить резервы сил и времени. Евгений — секретарь комитета комсомола в своем институте...» «Если к работе относиться с душой, по-комсомольски, как, например, Галя Титова, то она становится радостью, делом всей жизни...»

Если к работе относиться с душой, думаю я, то не напишется вот такой унылый, убийственно безрадостный текст, в котором самые громкие слова — лишь знаки функционального назначения человека. Звания, должности, титулы, награды — они ведь прекрасны не сами по себе, они ведь — производные личности.

А личности на экране нет. Есть функция, призванная исполнительно, но бескрыло послужить теме. И оттого, что тема — большая, ответственная, общественно значимая, возникает чувство неловкости.

— Погодите с обобщениями! — вероятно, вознегодует мой воображаемый собеседник. — Не распространяйте пример одного выпуска на весь «Ровесник». Мы можем показать вам другие примеры!

— Я и сам хочу это сделать. Хочу избавиться от впечатления, что в большинстве высказываний «Ровесник» не утруждает себя поисками своего, только ему присущего стиля, языка, форм, дерзкой и озорной, если хотите, манеры подачи материала. Я не знаю, каково лицо «Ровесника», есть ли у него творческая программа. Но ее ощутимо недостает. Недостает проблемности, социальной остроты, юмо-

ра — всего того, что есть в жизни нашей молодежи. Так, выпуск № 44, о котором мы только что говорили, напоминает неудачный плакат, не более. А хороший плакат — жанр нужный и благодарный — не встретишь в «Ровеснике». Вообще он скуп на жанры — очерковая зарисовка, наметки репортажа, одно-два интервью... И примеры удач, которые вы сейчас приведете, лишь подтвердят мою мысль, что «Ровесник» пока еще не нашел себя, что пока над ним довлеют позавчерашние стереотипы.

...Идут по улице девушки, заботливо сопровождаемые дикторским текстом: «Комсомольско-молодежная бригада Купавинской фабрики взяла на себя высокое обязательство выполнить пятилетку в четыре года и успешно выполняет его. Вот что рассказали о жизни бригады молодые ткачихи...»

В кадре — девушка у ткацкого станка, работающий станок, панорама цеха, руки ткачих — все, как многократно встречалось в документальном киноповествовании о ткацком производстве. Но вот за этими кадрами начинают звучать голоса девушек — и знакомые картины предстают зрителю в ином свете. Не бог весть какие слова произносят героини очерка «Подруги» — о бригаде, в которой пять человек и пять разных характеров, о работе, дружной и слаженной, о личных привязанностях и симпатиях, — но слова эти, исполненные тепла, доверительной, какой-то даже исповедальной интонации, сразу уменьшают дистанцию между экраном и зрительным залом. Возникает чувство душевной близости и доверия. А ведь это — главное, думаю вдруг я, в разговоре молодого человека со своим ровесником: искренность, прямота, доверие.

«Когда у человека вообще есть что-то личное, то это, конечно, сразу сказывается на работе. Если хорошее, то тут и настроение хорошее, и летаешь, скачешь, и выработка какая большая...» Вот оно: «Когда у человека есть что-то личное!» Это ведь не только о героинях очерка сказано. Личное отношение к теме, к людям, о которых рассказ, стремление представить характеры объемно, выпукло, передать человеческое содержание труда — и как бы традиционны ни были средства, эмоциональная, художественная «выработка» документальной камеры многократно возрастает.

Наверное, девушкам, ткачихам Купавинской фабрики передалось это неформальное, глубоко заинтересованное отношение к ним, и они, не таясь, заговорили о сокровенном, не для многих глаз предназначенном. И мне, зрителю, захотелось, чтобы у них и дальше все складывалось хорошо и чтобы мечты сбывались.

Много ли нужно человеку для счастья? И много ли нужно зрителю для того, чтобы его современник стал близок ему, чтобы он разделил с ним его счастье и его мечты? Оказывается, совсем немного: искренности, тепла, простых, человеческих слов, произнесенных с доверием и надеждой.

Да полно, не заблуждаюсь ли я, когда требую от «Ровесника» какого-то особого «молодежного» стиля, изобретательности, выдумки в подаче материала? Так ли уж необходимы ухищрения по части формы, поиски новых средств выразительности? Ведь оказалось достаточно произнести несколько настоящих, правдивых слов, освободить образ героя от налета бронзы, свести с пьедестала и приблизить его к зрителю, чтобы ровесник в зале испытал доверие к экранному ровеснику.

Но нет, все это не отменяет поиска. Стереотип разрушается изнутри — как это произошло в очерке «Подруги». Уже само установление кратчайшей дистанции между героем документальной ленты и ее автором и есть удар по холодному штампу: находка — в данном случае единственно верная тональность закадровых монологов ткачих, разговор, что называется, по душам, непридуманный профессионалом-текстовиком — помогла преодолеть жесткую схему заданности. Но стереотип может и должен быть разрушен и снаружи утверждением той новой формы, которая облечет новое содержание. Ведь если откровенно, то именно новой формы недостало очерку «Подруги» — слишком много полезного метража ушло на традиционные кадры с работающими станками и цветами, вручаемыми на рабочем месте, а когда, наконец, зрительский интерес

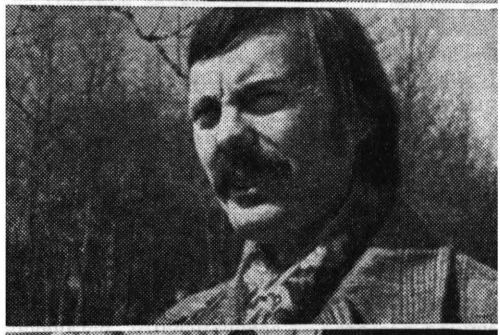
был пробужден и ждал развития темы, очерк прервался... А ведь «Ровесник» должен быть остроумным и неожиданным собеседником. Как в обращении к темам, так и в формах и средствах их воплощения. Даже заголовками, названиями своих сюжетов он обязан интриговать зрителя.

Совсем иной настрой — на открытие, откровение, увлекательный разговор — возникает, когда заголовок не только мобилизует зрительское внимание, но и заключает в себе проблему. Например, «Кто за Санеевым»? Действительно, кто тот пока еще не известный миру спортсмен, который сменит в прыжковом секторе трехкратного олимпийского чемпиона? Правда, ответа мы так и не получим — в мелькании толчковых и опорных ног, аплодирующих ладоней не разглядеть нам лица Яака Уудмяэ, а его достаточно сложная для запоминания фамилия будет заглушена овациями стадиона. Но вопрос задан, и зритель задумался, а это, согласитесь, уже немало.

«Кто за Санеевым?» — задан вопрос, и зритель ждет ответа, и ответ д о л ж е н быть предъявлен, ответ зримый, впечатляющий запоминающимися чертами конкретного образа.

В этом «должен...» заключен зрительский социальный заказ — увидеть само время в образах наших современников и их дел. В конце концов разговор о выдумке, об изобретательности, манерах подачи материала — это разговор о красках на палитре кинодокументалиста, которыми он пишет образ времени.

Выписался на экране заголовок: «Кубок мастера», достаточно знакомый, настраивающий на шаблон — что-то будет либо про спортсмена, либо про чемпиона по пахоте... Но первый же кадр приносит неожиданность: парикмахер причесывает женщину. Симпатичный и элегантный молодой человек за работой, которую не принято считать престижной. Перед нами — мастер, виртуоз своего дела, и, быть может, кому-то в зале захочется последовать его примеру. Неожиданное сочетание внешне несопоставимого — кубок, достающийся парикмахе-



Киножурнал «Ровесник»

ру, может высечь ту искру, которая воспламенит воображение... Вот только монотонный, сухо информационный текст: «не раз он выходил победителем, демонстрируя художественный вкус, изобретательность, чувство современных линий» — тяжелым штампом гасит вспыхнувшую искру.

Беда с этими текстовками-штамповками! Как часто в ограниченном пространстве сюжета возникают они не союзниками интересно задуманного и снятого эпизода и кадра, а его разрушителями!

«Электромост над Ангарой» — обросшие мохнатым инеем провода и повисшие на них на невообразимой высоте в стылом белесом небе темные фигурки монтажников. Первая моя мысль — не о них. Первое чувство — восхищение. Не только ими, но и оператором П. Петровым. Чтобы снять эти кадры монтажников из бригады Михаила Пилипенко, ему самому пришлось стать высотником. Пришлось рисковать, проявлять профессиональное мужество — в конечном итоге, не только ради бригады, но и ради меня, зрителя. И я хочу знать, как он снимал все это, — закономерным, органичным для этих емких и выразительных кадров был бы, наверное, просто текст об операторе-высотнике. Пусть и с личными местоимениями «я» или «мы»... Не знаю, может быть, здесь над моим впечатлением вновь довлеет рассказ иркутского кинолюбителя Бориса Ракина о том, как в пятидесятиградусный мороз он снимал в котловане плотины Усть-Илимской ГЭС, но в начальных кадрах «Электромоста», снятых явно неравнодушной камерой, мне недостает столь же неравнодушной авторской интонации. Вместо нее — холодно-бездушное, обезличенное сообщение: «Работы по наведению энерголинии через Ангару осуществляет молодежная бригада Михаила Пилипенко». И следующие далее стихи с напоминанием ровеснику: «Есть место подвигам и в наши годы здесь, на земле», стихи, написанные явно «по случаю», звучат здесь с дежурным пафосом.

Жаль, что «Ровесник» почти не обращается к зрителю впрямую, почти не ведет свободных, раскованных диалогов с ровесником в зале, не понуждая покинуть уютные, обжитые пределы стереотипа. А я убежден, что авторское начало, всегда отрицающее расхожие решения, более чем необходимо именно в разговоре с молодым кинозрителем. И как важно, чтобы этот разговор вели люди, пользующиеся авторитетом у молодежи, заслужившие ее любовь. Тогда прибавится авторитета и любви самому «Ровеснику» у его взыскательной аудитории. И тогда у «Ровесника» появится почта, а она — первое свидетельство «обратной связи» со зрителями. И журналу надо стимулировать эту связь, обращаясь впрямую к своему зрителю, пытаясь организовать экранное обсуждение волнующих молодежь проблем.

Что толку в оригинальном замысле, если его автор все время сторонится своего собеседника, опасается договорить, досказать задуманное? «Специальность — фармацевт» — сюжет, явно продиктованный требованиями профориентации старшеклассников. Семнадцатилетние рвутся в ядерную физику, кибернетику, английскую филологию, фармакопея для них — зажатый в кулаке рецепт с микстурой от кашля и пожилой провизор, у которого бородка пахнет «химией». Как заинтересовать подростков, как увлечь их этой профессией, столь же древней и распространенной, как и болезни, которыми болеет человечество? Режиссер Э. Киселев с оператором О. Воиновым замышляют экскурсию в музей аптечного дела. Замысел вполне «авторский», благодарный, и вот где, казалось бы, информация может так напитаться нравственным содержанием, что приобретет новое достоинство — идеи, движущей, подъемной силы. Все эти каменные, медные, фаянсовые экспонаты — орудия ремесла, некогда столь же таинственного, как алхимия, интересно снимать, увлекаясь и увлекая зрителя вековечной мечтой об избавлении рода людского от телесных недугов, показывая, как эта мечта осуществляется в заботах и тяготах людей, «которых обычно мы не видим». Интересно снимать, делая невидимое видимым, вводя зрителя в профессию так, чтобы она становилась ему близкой, не утрачивая при этом своей заманчивости.

Увы, замысел превращается в формальный прием, ибо формально отношение авторов к

теме. Формален и изобразительный ряд, чередующий экспонаты музея с пробирками и портреты работающих фармацевтов. Не срабатывают завлекательные слова о сегодняшних специалистах, которые тоже «колдуют» над приготовлением лекарств — скучное дело явлено зрителю и скукой веет от концовки с ее фразой о труде, который «нужен и полезен абсолютно всем». Автор обезличен, как обезличен герой, которого нам пытались представить. И дело отнюдь не в том, что некий фармацевт, «колдующий» в кадре над пробирками и весами, не назван по имени — не «названа», не обозначена, не раскрыта та благородная увлеченность делом, которая превращает обыкновенного специалиста в Мастера.

Зрителя утомляет серийная однотипность подхода создателей «Ровесника» к своим героям и сюжетам. И возникает вопрос: кто он, автор тем, сюжетов и замыслов «Ровесника»? Титры на сей счет никакого ответа не содержат. Названы фамилии режиссеров, операторов, редактора — и только. Должен ли я, зритель, думать, что они и есть полноправные авторы журнала и мои претензии адресованы им и никому больше? Кто делает сценарные разработки, предлагает темы, пишет текст? Не знаю... Зафиксированная камерой безликость авторского начала имеет в своей основе пугливую анонимность идеи, выбора героев, тем, событий.

Кто-то невидимый, а может быть, желающий остаться невидимым и неизвестным, предлагает решения, исключающие мало-мальски требовательное отношение к делу.

Изменится ли оно, если в титрах будет указано: «Автор текста (или сценарист) — имярек»? Думаю, что изменится, ибо спрос будет уже не только с режиссера и редактора. Допускаю, что это наивно — требовать автора там, где он не чувствует, не осознает своего полноправия. Но, может быть, стоит попробовать и наделить его этим правом? Может быть, оно повысит его ответственность и заставит работать с уважением к себе и зрителю? А может быть, следует взглянуть на эту проблему шире и сформировать, а если он имеется, дать знать об этом зрителю, авторский совет журнала, в который входят те авторитетные люди, о которых речь шла выше. Пусть они «войдут в кадр», заявят о себе тем живым знанием жизни, ее проблем и забот, которые волнуют молодое поколение.

Мне могут возразить, что «Ровесник» имеет дело с миниатюрами и не следует авторам проявлять амбиции «ради нескольких строчек в сюжете»? Что указанное авторство — привилегия крупных форм, а здесь негде развернуться и поэтому незачем копья (перья) ломать. Я возражу, ибо убежден, что нет более увлекательной задачи, чем заставить каплю искриться, светить всеми цветами океана. Отразить в малом большое — значит соотнести тонкость, изящество формы со значительностью цели.

Кстати, об океане. Он привольно плещет в берегах «Ровесника», явно вытесняя из тематических планов журнала другие «водоемы». «К тайнам океана», «Человек и океан», «Сейнер в море» — одни лишь названия сюжетов из разных выпусков журнала свидетельствуют о повышенном внимании к безбрежным водным просторам. Столь же велик почему-то интерес к парникам и теплицам или, к примеру, к творчеству архитекторов Прибалтики... Просматривая подряд выпуски «Ровесника», без труда замечаешь повторы — в адресах и темах... Само по себе это не может быть объектом критики, если темы и герои интересны, значительны. Однако кое-какие предположения о случайности выбора все-таки возникают. Создается впечатление, что в иных случаях «Ровесник» верстается не по строго продуманному плану, а из случайных предложений или неиспользованных в «большом» производстве фрагментов, съемок, сделанных «кстати», «заодно».

Я не знаю, почему «Ровесник» ведет счет своим выпускам через запятую: первый, второй, десятый, сорок первый, не сообразуясь ни с годом, ни с месяцем на календарном листке. У меня от этих безликих порядковых цифр лишь усиливается впечатление слабой связи журнала со временем, с сегодняшним днем.

Необходим системный подход к формированию перспективного плана «Ровесника». Отсутствие его рождает и художественную че-

респолосицу. Приведу пример. Разумеется, пионерская игра «Зарница» имеет большое значение в воспитательной работе среди детворы. Большое, но не исключительное, не уникальное. Она — в системе мероприятий, проводимых комсомолом. Между тем «Ровесник» избирает «Зарницу» для спецвыпуска, целиком ей посвященного. Один журнал за два месяца — сколько интереснейших событий произошло за это время, о которых можно было рассказать молодежи, а он весь отдан «Зарнице». Почему? Да потому, что создатели журнала не сумели рассказать о ней полно и ярко в емкой форме одного сюжета.

Среди имен в титрах «Ровесника» встречаются знакомые по талантливым произведениям нашей кинодокументалистики, журнал делает немало одаренных людей, однако вот я смотрю на результаты их труда и не могу забыть ощущения его побочности, необязательности, занятия как бы между прочим, в ряду других более важных и необходимых самим документалистам дел. Не знаю, как это можно организовать, но думаю, качественное повышение уровня журнала произойдет только тогда, когда его номера будут делать лучшие силы студии, а вместе с ними — одаренная творческая молодежь, способная вести диалог со своим поколением на волнующие его темы на близком ему языке. Тогда-то только и сможет организоваться коллектив, делающий журнал с увлечением, имеющий ясную творческую программу. И тогда не смогут работать в журнале те режиссеры и операторы, которые приходят сюда «пересидеть» между картинами и за это время «склеить журнальчик», снять «сюжетик».

Однако есть у «Ровесника» номера, способные послужить эталоном для всего журнала. В них я нахожу прямой разговор со зрителем, изобретательность и выдумку, точность в выборе героев и адреса, лаконизм и выразительность текстового сопровождения, непосредственность и простоту, юмор, наконец. Они сделаны целенаправленно и со знанием аудитории и сделаны так, что ни в каком другом киножурнале представлены быть не могут. То есть «Ровесник» адресован ровеснику, создан специально для него.

«В этом номере журнала — три коротких кинорассказа о тех, чья жизнь в искусстве только начинается...» Авторское предисловие пока не предвещает неожиданной новизны, да и портреты тех, «чья жизнь в искусстве только начинается», оспаривают это утверждение: композитор Алексей Рыбников, руководитель ансамбля народной музыки Дмитрий Покровский, художник Наталья Орлова молоды, но начинающими их не назовешь — каждый успел сказать свое веское слово в искусстве.

И все-таки заявка принята со вниманием, даже невзирая на общие места в характеристике: «Творчество каждого из наших героев неповторимо. Объединяет их главное — поиск нового, преданность своему призванию...»

Заявка принята, ибо становится очевидным замысел: ввести зрителя в творческую лабораторию художника, показать его работу изнутри. Работу — сиречь внутренний мир человека. И здесь возникает особый интерес: «Ну-ка, ну-ка, — думаешь, — как они этот замысел реализуют?» Ибо, как ни незаурядно дело наших героев, способное впечатлить камеру, внутренняя его сложность может выстроить на пути документалиста неодолимый барьер.

Режиссер Е. Андриканис и оператор А. Горбулин поступают просто: приводят нас на спевку ансамбля народной музыки. Впрочем, стоп: разве это ансамбль репетирует? Где-то в средней полосе России или на Дону, а может — в Забайкалье, как исстари повелось, собрался сельский хор, а тут из Москвы приехали знающие люди, и как тут не спеть и не сплясать для них? Поют и танцуют деревенские, а гости слушают и смотрят, и камера смотрит и слушает их, и мы начинаем понимать: это внимание — не дань распространенной ныне моде на «корневое», «народное», это органичное слияние со стихией фольклора, в которой они, молодые артисты ансамбля народной музыки, — не просто «свои» люди. А кто же еще? Какую задачу ставят перед собой, какое дело пытаются осилить? Камера объясняет нам это: поют и танцуют участники ансамбля, а деревенские певцы и танцоры смотрят, поправляют, учат. Фрагменты синхронных записей передают настрой этого скромного и высокого наставни-

чества. «Девочки, вы даже становитесь не так, как надо...», «не так она по кувиглы ходит...» Перед нами процесс сотворчества, неутаенный, незатуманенный, и слова, которые произносит руководитель ансамбля Дмитрий Покровский, — как нельзя более уместны тут. Текст этот может нравиться или не нравиться, но отказать ему в органичности изображения — невозможно: он — единственно точен здесь и поэтому необходим. «Наш ансамбль был создан три года назад, — говорит Дмитрий Покровский. — Это довольно необычный коллектив, потому что... несмотря на то, что это ансамбль, мы поем и пляшем на сцене и очень много выступаем, но большую часть года мы ездим по деревням, по станицам и не просто записываем народные песни, не просто пытаемся фиксировать в том виде, в каком они существуют, но учимся у народных исполнителей петь их так, как они сами поют их в течение уже многих веков, передавая из поколения в поколение. Дело в том, что народная песня — это очень сложная вещь, и, по сути, очень многое из того, что делают народные исполнители, не могут объяснить даже они сами. Поэтому нам приходится много общаться с ними, много петь, иногда работать, и вот из этого по существу и получается наш репертуар...»

Информация? Несомненно. Но, оповещая нас о смысле и целях своей работы, Дмитрий Покровский делится с нами сокровенным — выношенным и выстраданным. Он излагает свое кредо и раскрывается как личность, как художник, как человек. Не сам по себе, благодаря устным заявлениям — они остались бы голословной декларацией, если бы камера ненавязчиво, тонко и деликатно не вскрыла перед нами это общее для всего ансамбля упоение творчеством. И общее для их учителей — народных певцов и танцоров — удивление смелой и почтительной готовностью учеников воспринять их искусство в его первозданном виде и радость от того, что оно вдруг проникает в духовную сущность этих молодых горожан. И тот миг, венчающий режиссерский замысел точно угаданным словом, идейным, художественным финалом, когда деревенские жители и участники ансамбля сливают свои голоса в общем хоре, танцуют вместе, когда между ними нет преград, а есть создание возвращенного миру единства народной песни.

Маленький, но какой же емкий сюжет! Капля, отразившая океан. А дальше — новое лицо: художник Наталья Орлова, и снова — необщее выражение. Новый прием, настраивающий внимание на новое открытие. Оператор Р. Туморина воспроизводит кадры из мультфильма «Дом, который построил Джек», и, еще не зная, что он создан Натальей Орловой, предполагаешь, что тебе предложат рисованный фильм. Но вот в кадре появляется молодая красивая женщина с девочкой, и звучащий за кадром тонкий детский голосок: «Вот дом, который построил Джек, вот пшеница, которая в темном чулане хранится...» отсылает нас к художнику мультфильма. Собственно, почти никакого другого текста — только читаемые ребенком стихи, которые сопровождают героиню очерка и ее маленькую дочь по улице, в поезде, на перроне, у здания студии мультфильмов, звучат у ее рабочего места... И всего одна фраза, информирующая нас о том, над чем сейчас работает Наталья Орлова. Одна фраза, а больше — не надо. Потому что, отказавшись от прямого, «лобового» оповещения, авторы микроочерка нашли иные средства рассказать, как живет, думает, работает их героиня. Они смогли показать зарождение художнического замысла, его связь с миром детства, цель, к которой он устремлен глазами одного ребенка, ближе и дороже которого у художницы нет, и тем самым как бы влили человеческое, материнское тепло в ее трогательных рисованных героев.

Снова — капля, но какая же ясная, чистая!

Наконец — третья встреча, третье знакомство: композитор Алексей Рыбников. В этом сюжете много информации, излагаемой, что называется, по делу. Композитор обращается непосредственно к зрителю, делится с ним своими мыслями о нарождающемся жанре спектакля-концерта. И поскольку до этого монолога нам предложили его музыку — фрагменты из оперы «Буратино», и она нам понравилась, слушаем мы его со вниманием. Собеседник на экране достоин зрительского доверия —

вот что здесь главное, и теперь нам хочется больше узнать о его творчестве. А творчество — вот оно: музыка к спектаклю московского театра имени Ленинского комсомола «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты». Можно было снять сцены из спектакля, сопроводив их музыкой Рыбникова, но для зрителя ведь главное сейчас — музыка, а не режиссура спектакля и не игра актеров в нем. И авторы выпуска применяют известный, но точный в контексте сюжета прием: дают сцены из спектакля в фотокадрах, монтаж которых оттеняет мелодическое богатство рокк-оперы Рыбникова. В портрете молодого композитора нет ни одной лишней детали, способной отвлечь наше внимание от главного...

«Ровесник» № 52 — три сюжета, три разных подхода к материалу, три непохожие палитры. Три личности, знакомство с которыми обогатило нас.

Я позволил себе столь подробно говорить об этом выпуске журнала не только потому, что он нравится мне больше других. Не только потому, что он иллюстрирует ведущую для этих заметок мысль: «Ровесник» должен знать не только своего героя, но и своего зрителя, и на пути к нему добиваться жанрового многообразия и большей художественной выразительности, эстетического суверенитета и оригинальности в разработке тем. Все это существенно необходимо и важно, о чем я попытался сказать и выше. Но есть еще одно обстоятельство, побуждающее меня объяснить причину столь долгого внимания к «Ровеснику» с порядковым номером пятьдесят два: свободный от налета тусклой дежурности, являя собой своеобразную основу модели молодежного киножурнала, он представил нам образы молодых наших современников ярко и сильно — как «звезды первой величины». Не ограничился назывными кадрами и предложениями — п о к а з а л. Иными словами, сделал то, для чего был создан. В прояснившемся вдруг зеркале «Ровесника» отразились типические — а не случайные, приблизительные, размытые — черты молодого поколения семидесятых. Да, пока журнал сумел этого добиться на наиболее увлекательном и зрелищном материале искусства, ибо эта тема общеинтересна. Будем честны: такого выпуска или даже сюжета, снятого, скажем, на заводе или колхозном поле, «Ровесник» представить не может. А опускать планку критериев из-за значимости темы не хочется, да и толку в этом нет никакого: зритель-то ее опускать не будет. Вот почему «Ровесник» должен тянуться к самому лучшему из того, что им уже завоевано.

В заключение — одно необходимое пояснение. Когда я говорю о «звездах первой величины», я имею в виду не обязательно громкие имена и исключительные судьбы. Имя становится громким, когда его разом произнесут тысячи, миллионы людей. Так было с именами Стаханова и Гагарина, Пуховой и Санеева... Но есть множество безвестных пока имен, идущих к своему звездному часу. «Ровесник» должен знать их. Знает ли? Ведь как часто, обращаясь к жизни и примеру молодых наших современников, он идет проторенными до него путями, черпает адреса и темы из газетных и журнальных очерков и указов о награждениях. А между тем ему по силам самостоятельный поиск. Об этом мне говорят имена в титрах — имена талантливых документалистов, много сделавших для яркого и точного отображения правды и героики наших дней. Они ведь — тоже «звезды первой величины».

Категория «звездности» — это духовное и нравственное состояние молодого современника. Его мечты, его порывы, его неукротимость в стремлении разрубить «гордиев узел» встающих перед ним проблем. Его гражданское и профессиональное самоопределение — процессы, протекающие отнюдь не столь гладко и безболезненно, как это мы иногда пытаемся представить. И для того, чтобы честно и впечатляюще рассказать обо всем этом, надо для начала хотя бы осознать и ощутить свою неотделимость от этой прекрасной и яростной жизни. Увидеть себя ровесником своего героя, своего современника.

Впрочем, я, кажется, допускаю повтор, на сей раз — из области азбучных истин. Извинением мне служит лишь та мысль, что, не постигнув этих истин, нельзя понять, как много ты можешь сделать и как много ты задолжал.

Нина Зархи

Проблема или ее видимость?

«СТАЖЕР» (по мотивам одноименного романа Л. Карелина)
Сценарий Л. Карелина. Постановка Д. Вятича-Бережных. Оператор С. Зайцев. Художник Е. Черняев. Композитор Е. Дога. Звукооператор Р. Берз. «Мосфильм», 1977.

Начало жизненного пути. Нравственный поиск. Обретение себя. Вечны и в то же время всегда остро злободневны эти проблемы. Лет пятнадцать назад юные герои литературы и экрана владели умами не только зрителей и критиков; на них ссылались, к ним апеллировали ученые и педагоги как к реально существующим социально-психологическим типам. Мальчики с эпатирующими манерами, крушившие стильные мебельные гарнитуры и убегавшие из дома «на край света», вызывали бурные восторги одних, искреннее недоумение других, праведный гнев третьих. Они были центром споров, выходящих за границы искусства, обращенных к самой жизни. Литература и кино сумели сказать нечто чрезвычайно важное о нас самих.

И ныне тяга к фильмам молодежной проблематики огромна, ведь основной процент кинозрителей составляет молодежь. И все чаще эту тягу удовлетворяют картины умные, зрелые, аналитичные и эмоциональные, картины, точно отражающие сегодняшние черты нравственных исканий юного поколения 70-х, особенности его отношений с миром, выработку жизненных критериев и позиций. Исследование сложнейшего процесса становления личности — в основе замысла таких недавних фильмов, как «Розыгрыш», «Ключ без права передачи», «Чужие письма», всколыхнувших общественное мнение, вызвавших дискуссии, заставивших зрителей писать взволнованные письма — авторам, актерам, в редакции газет и журналов. Но зрительский спрос на такого рода фильмы, являясь стимулом для художников, конечно же, превышает реальные возможности экрана: почти каждую картину молодежной темы ждет если не праздник настоящего шумного успеха, то гарантированные сборы. Стоит только информировать публику, что картина «ставит вопрос о путях, которые выбирает молодой человек в жизни» (цитирую аннотацию, предпосланную монтажному листу фильма «Стажер»), и интерес к фильму обеспечен.

●

Герой картины Д. Вятича-Бережных Саша Трофимов возвращается домой после службы в армии. Вступление в жизнь начинается для Саши с того, что он с радостью принимает дядино предложение стать фотографом-стажером в «фирме», где дядя Александр — и глава и чернорабочий. Наш герой не имеет ни друзей, с которыми можно было бы посоветоваться, ни призвания, ни старых привязанностей. Нет, в свои двадцать лет он открыт всем ветрам и всем влияниям. Явная инфантильность Саши, несколько, впрочем, странная для человека, имеющего за плечами жизненный опыт — все-таки армейская выучка многое дает молодому человеку, фильм «Весенний призыв» лишний раз убедил нас в этом,— ни в какой мере не волнует авторов фильма. Такой герой — чистый, как белый лист, не обремененный собственными воззрениями на жизнь, целиком — полагают они — спроецирован в будущее. Идеальная модель для постановки проблем, связанных с выбором пути, с нравственным самоопределением. Так что отнесем бросающееся в глаза несоответствие между возрастом и внутренним самосознанием Саши Трофимова на счет его будущих перспектив и последуем за героем.

В подаренном дядей замшевом костюмчике, с подаренной им же фотоаппаратурой, на подаренной машине он мчится снимать женихов, невест, передовиков производства, а рядом с ним шикарная женщина, прямо-таки с обложки модного журнала. И она тоже «подарок» дяди. («Поруководи-ка нашим Саней!» — многозначительно попросил он ее.)

Так начинается испытание неискушенного Саши «красивой жизнью», той самой «селя-

вишкой», мечту о которой, по собственному его признанию, лелеял молодой герой. И только под конец, когда придет пора добру победить зло, а Саше Трофимову — прозреть, он поймет, что все это время любил одну лишь Катю — хорошую, сознательную девушку. И тогда он сбросит с себя импортные «шмотки», швырнет дяде ключи от машины и заграничную оптику и уйдет с милой Катей прочь из дядиного дома в ночь, в неизвестность.

А поскольку Катя — не девушка с обложки, не гид «Интуриста», а скромная сестра милосердия, Сашин поступок будет истолкован режиссером как нравственный подвиг героя: его искушали, на него дурно влияли, а он сумел преодолеть соблазн и мужественно сделал правильный выбор. Несмотря на то, что теперь он вряд ли поедет в Рим — «выездным фотографом», как сулил дядя.

Да не подумают читатели, что я позволяю себе иронизировать: с педантичной точностью, прибегая лишь к характеристикам, заимствованным из самого фильма, я добросовестно следую за событиями. И если все-таки, вопреки моим намерениям, кто-то усмотрит в изложении сюжета момент оценочный, побуждающий читателя сразу сделать выводы о достоинствах картины, то это, мне думается, произойдет в результате слишком уж очевидной, безоговорочно определенной концепции картины, всех ее компонентов, включая и образный строй фильма.

Не спорю: финальный поступок героя, как и вся предшествующая ему логика его заблуждений, мог бы стать поводом для серьезного разговора о нравственном облике известной части нашей молодежи, о тупиках и перепутьях, на которых иногда замыкается судьба таких вот Саш. Но большая, тревожная тема сошла с дистанции уже на уровне сюжета.

Постараюсь же восстановить основные стадии процесса превращения замысла в фильм «Стажер» — в нечто, этот замысел искажающее. И тем самым уяснить, как исходно важный жизненный материал, трансформируясь в мир картины, постепенно утрачивает свое жизненное обеспечение.

Случается порой так, что, рецензируя ту или иную картину, мы пытаемся вычленить в некоем очищенном виде ее идею, тему, проблему. И, поддержав актуальность и благородство того, другого и третьего, лишь в конце статьи вскользь сетуем на то, что у создателей ленты не все в порядке «по линии искусства».

Но путь к фильму, как к художественно преобразованной реальности, путь к форме, в которой эта реальность предстает на экране, начинается с момента рождения замысла, когда тема в соответствии с авторской концепцией конкретизируется в перипетиях сюжета, в расстановке и характеристиках героев, в конфликте, в поэтике картины. «Образ мира, в слове явленный», и существует лишь в этом самом «слове», не только смысл выражающем, но и с м ы с л о о б р а з у ю щ е м. И вот перед нами «Стажер».

В основе режиссерского метода — то представление о жизни, когда она безоговорочно и четко делится на черное и белое, а люди — на плохих и хороших. Такому взгляду на мир соответствует и композиция картины. В ее основе известный всем принцип детских качелей. Тех, что приходят в движение, когда на двух концах доски — седоки равного веса: то один наверх взлетает, то другой — по очереди. Так и в фильме. Скажем, сначала в кадр попадает Сашин дядя-фотограф, мещанин и стяжатель, а в следующем эпизоде качели «подбрасывают» другого его дядю — положительного директора школы. Когда же герой знакомится с положительной медсестрой Катей, то мы уже готовы к тому, что следующий взлет качелей вознесет наверх отрицательную Светлану. И если сначала нам показывают Сашу в безвкусно роскошных интерьерах дядиной «фирмы», символизирующей растлевающее влияние на юного героя рвачества и мещанства, то сразу вслед за фотоателье, обреченным, доживающим свои последние дни (недаром еще до титров возникают кадры, в которых такие же старые домишки рушатся, сносимые гигантом-экскаватором), его проведут по сверкающим чистотой (снова символ!) покоям инфекционной больницы, самой крупной в Европе, по рекомендации авторов. В ее стерильной атмосфере и священнодействует безупречная Катя.

«Стажер»
Александр Александрович — Н. Гриценко,
Саша Трофимов — В. Пучков

Репликн, интерьеры, детали быта и одежды героев, манера их поведения — все это старательно распределено авторами на равные кучки, дабы не нарушить принцип симметричного противостояния черного и белого, определяющий всю структуру фильма.

Вот, скажем, эпизод: Саша проводит ночь у многоопытной Светланы. Используется во многих картинах апробированный набор удобных «кинознаков»: жаркие объятия в дверях, низкий столик, винные бутылки с импортными наклейками, две рюмки, постель, в ней обольстительная героиня, она эффектно курит.

Но вслед за квартирой роковой Светланы мы видим Сашу в гостях у Кати — и теперь уже иной, но такой же стандартный набор опознавательных знаков должен обрисовать уклад жизни потомственной трудовой семьи. Старый дом, старый сад — Катя живет за городом, и ее не коснулась своим дыханием столичная бытовая цивилизация,— старый, добрый дед, уютная мама с шалью на плечах, мягкий свет старого абажура над столом, а на столе — самовар, домашнее варенье, печенье в вазочке. В этой семье есть, конечно, и любимая собака, большая и умная, во всем разделяющая симпатии и антипатии хозяев. И, конечно, дом открыт для друзей, и они охотно заходят на огонек, такие же простые и милые, как хозяева.

Эта симметрия, воссозданная на экране без всяких нарушений, и служит главной задаче фильма: показать столкновение юноши, «обдумывающего житье», с этим самым «житьем». Сложная диалектика его, однако, сводится в «Стажере» к простой смене декораций. Причем авторы очень экономны: они обходятся всего двумя задниками — по числу противоборствующих сил, которые одинаково, никогда не нарушая очередности, пытаются влиять на молодого героя.

Качание качелей — это и парафраз метаний Саши Трофимова: вверх-вниз, туда-сюда, к Светлане — к Кате, к одному дяде — к другому, хочет уйти — остается, хочет бросить ту, дурную жизнь — не бросает...

Так, на этом уровне, фильм и ведет диалог со зрителями о путях, среди которых призван сделать выбор герой экрана. Зрителю нужна сложность характера, неоднозначность личности — извольте: метания юного Саши между двумя дядями и двумя девушками дадут вам наглядное представление об этих сложностях (так, как их понимает режиссер). К примеру, Саша проводит ночь со Светланой. Потом день с Катей. Но звонит — Светлане. А на вопрос матери: «Что у тебя с ней?» — многозначительно отвечает: «Вчера знал, сегодня... не знаю».

Конечно, то, что дано в «Стажере» на уровне схемы, могло быть осмыслено (как это в значительной степени и сделано в романе Л. Карелина, который уже давно и целеустремленно занимается исследованием многоформного феномена мещанства) на уровне жизненной проблематики со всеми ее сложностями и противоречиями. Но в трактовке режиссера все противоречия, все оттенки человеческих взаимоотношений удобно располагаются на прокрустовом ложе однозначной конфронтации. Распознать персонажей и определить их цену, их суть ни для кого не составит труда. «Отрицательный тип» — и в ход идут массивные перстни, замшевые куртки, машины, пышные парики. И философия у таких типов старозаветная, много раз изложенная: «В жизни ручки все за спину суют, сам бреди, сам выбредай. Сумел — на горке, не сумел — там, под горкой окажешься...» И детективно-таинственные махинации с чемоданчиком (в нем оказывается картина XVIII века). И сомнительные, с точки зрения авторов, профессии: фотограф «из какой-то получастной фирмы», гид-переводчик «Интуриста».

Банальность, заданность характеристик приводит порой к вычурной мелодраматичности образов, к надуманности в построении их экранной судьбы. Например, Трофимов-старший (Н. Гриценко). Мы узнаем, что он в прошлом — художник-фотограф, известный всей стране, снискавший популярность за рубежом, увенчанный наградами международных конкурсов и выставок. Но художник, мастер, человек, прошедший войну, — все это предыстория, оставшаяся за рамками киноповествования. Теперь же перед нами циник, спекулянт, рвач, убежденный в своей правоте преступник. Чтобы т а к а я трагическая эволюция оказалась психологически убедительной, нужны необычайно серьезные и точные аргументы, глубокое исследование. Или вовсе не нужно замахиваться на такую судьбу и дразнить воображение зрителей столь неправдоподобным «превращением». Авторам же кажется достаточным незамысловатое сюжетное объяснение, которое дает сам Трофимов: да, было призвание и талант, была слава, а потом— «этот дурацкий таможенный досмотр». «А не зарывайтесь»,— ехидничает его партнерша Светлана. Вот ведь как все просто, оказывается!

Не менее условным персонажем оказывается и сама Светлана (Н. Кустинская) — роковая, но одинокая красавица с загадочным прошлым, темным настоящим и неожиданно ясным будущим: «Пойду и все расскажу. А там пусть как решат». Правда, спекулянтка «перековывается» после того, как узнает, что ей отказано в «обычной заграничной командировке». Однако ее возрождение подается с умилением и всерьез. Между тем заданность, искусственность образа и его эволюция опять предлагают нам всего лишь условную и далекую от сложности реальной жизни конструкцию, сложенную из застывших стереотипов.

Надуманным стал и образ Сашиной матери (Р. Куркина), вдовы, живущей в доме Алек-

«Стажер».
Саша Трофимов — В. Пучков,
Катя — М. Кукушкина

сандра Трофимова и работающей у него в ателье лаборанткой. На протяжении всего фильма она упрямо и многозначительно намекает на нечто страшное, что происходит в фотостудии, а иногда срывается и начинает «проклинать» — обреченно, но с трагическим пафосом — и студию, и дядю Саню, и Светлану, и весь этот дом, и всю свою жизнь. И твердит Саше: «Уходи отсюда. Они тебя погубят». Сама же остается и с рабской покорностью продолжает влачить то существование, которое презирает, о котором говорит с искренней брезгливостью. Возможна ли в принципе такая сложная, противоречивая, запутанная ситуация?

Да, возможна, но только в том случае, когда она реализуется в сложном, противоречивом, динамичном человеческом характере. Когда драматургия строится на тончайшем психологическом исследовании.

Здесь же заданность, отсутствие мотивировок рождают образ статуарный, внутренне никак не объясненный и потому неубедительный. Страдалица, все понимающая, но покорная судьбе. Почему покорная? Ведь так просто избавиться от жулика Александра — перейти на другую сторону улицы и поступить на работу, ну хотя бы в другое фотоателье. Но, негодуя и страдая, мать Саши так и не решается открыть дверь и выйти из ненавистного ей дома.

В итоге — с начала и до конца — траур, в глазах боль и отчаяние, и только одна горестная интонация, и только один разговор с сыном: «Я не хочу, чтобы ты так же загубил свою жизнь, как я». Немотивированность ситуации, в которой оказывается героиня Р. Куркиной, снова обнажает надуманность и режиссерский произвол в обрисовке характеров.

Хотя мы и недоумеваем, почему Сашина мама остается с теми, кого ненавидит, нам ясно, что это все же — в системе фильма — персонаж положительный. Ибо критерии авторской оценки героев до элементарности наглядны и заявлены с самого начала.

Сомнительная репутация персонажей — в прямой зависимости от их одежды: в замшевой куртке и в шейном платке — значит человек, от которого добра не жди. И поэтому, когда Саша порывает с дядей, этот его поступок сразу же получает отражение в смене костюма: импортную замшу он меняет на мундир солдата. И становится таким же безукоризненным, как тот его сосед-сверстник, что каждый вечер встречает Сашу во дворе, являя собой прямую противоположность и немой укор герою: у соседа и любимая девушка с длинной косой через плечо, и задушевная песня под гитару. А главное, он хоть и демобилизованный, но продолжает носить матросскую форму. Однако, хотя настойчивые сопоставления костюмов и кажутся режиссеру важным аргументом в споре мировоззрений, мне, как ни странно, ближе та позиция, какую занял по этому вопросу самый недостойный персонаж фильма — Александр Трофимов-старший. Вразумляя племянника, он замечает — и справедливо, ничего не скажешь: «Мундирчики, значечки — этого мало. Человеком надо стать в честь отца». А что такое стать человеком — для этого вот конкретного человека, для Саши Трофимова? Что должен о н пережить, перечувствовать, передумать? И вообще — думает ли Саша Трофимов, размышляет ли о себе, о своем месте в жизни? Все это остается нам неизвестным.

Одаренный актер В. Пучков, органичный и естественный на экране, не может преодолеть вялость, неразработанность, а порой искусственность драматургии роли. Режиссер не позаботился о том, чтобы дать актеру хоть какую-то возможность заставить зрителей волноваться за Сашу, думать над его поступками, сопоставлять их с его словами, недоумевать или радоваться — словом, с о п е р е ж и в а т ь. Режиссер и сам не вглядывается в него, не вслушивается в то, что он говорит. И в результате отказывает герою в главном — в индивидуальности. Хотя Саша внешне и втянут в поток событий, по существу же он является просто зрителем разыгрывающегося перед ним спектакля. Да и зритель-то он незаинтересованный и неинтересный, из тех, кто «добру и злу внимает равнодушно». Он одинаково мил и в дядином и в Катином кругу: улыбчивый, обаятельный, легкий, охотно адаптирующийся во всех явлениях и событиях. В беззаботно пастельные тона окрашено даже пусть косвенное, но все же у ч а с т и е Саши в спекуляциях живописью, которыми, как мы позже узнаем, систематически занимались дядюшка и его подруга Светлана. Режиссера нисколько не удивляет, что, несмотря на более чем очевидную прозрачность «таинственной» истории с чемоданчиком, в герое не проснулось желание докопаться до ее сути, которое в этой ситуации, наверняка, проснулось бы в любом другом. Тем более что ситуация эта не требовала от Саши каких-то особых героических качеств: вполне хватило бы элементарного здравого смысла, чтобы увидеть, в чем тут дело. Ведь даже школьник, знакомый с сюжетами телевизионных «Знатоков», легко сообразил бы, что дядю Сашу давно пора «привлекать». А вот наш герой ничего сообразить не может и старательно закрывает глаза на все намеки матери, да и самого дяди.

Сашино участие в том, что происходит в его собственной семье, почему-то не тревожит авторов, в нем они не усматривают ничего странного для поведения 20-летнего мужчины. Зато его уход из дома, обставленный в традициях наивной юношеской демонстрации, подается в фильме едва ли не как геройство. Здесь я вновь солидаризируюсь с мнением дяди-стяжателя, который кричит вслед разгневанному племяннику: «Приготовишка, стажер несчаст-

«Стажер»,
Вера Васильевна — Р. Куркина,
Саша Трофимов — В. Пучков

ный!» Да, Саша Трофимов не дает и в этой сцене никаких поводов для того, чтобы зритель отнесся к нему с уважением, интересом, всерьез, ибо и тут его уровень — да простится мне такое определение — это уровень «приготовишки». А не человека, успевшего уже что-то для себя понять, решить, от чего-то отречься.

Примечательно, что тревожное отсутствие в герое каких-либо индивидуальных черт, особых примет души, тревожит на самом деле только нас, зрителей. Но не авторов Ибо это отсутствие не смысловое, не выписанное, не задуманное изначально как характеристика героя. Нет. Это наше зрительское впечатление от инфантильно настроенного юноши, от его ничем не заполненного образа. По замыслу у создателей картины было явно другое мнение о Саше: очевидно, они в нем предполагали некие подспудно зревшие силы, которые давали им право привести героя к такому финалу — к совершению первого в жизни самостоятельного, осознанного поступка.

Но мы не верим в Сашину эволюцию, потому что образ этот статичен, и не верим в его финальный взрыв, потому что Саша «никакой», полый. Выбор, который должен осуществить он, теряет поэтому для нас свой смысл, а конфликт — остроту, так как на экране — не мучительно трудная ломка ошибочных

представлений о жизни, не напряженная борьба за себя самого, а просто внешний переход от одной системы чужих, заемных взглядов к другой, пока еще тоже заемной.

И самое главное — по сути с этого надо было начинать: а в чем, собственно, дело, какой выбор предстояло, по мысли авторов, сделать двадцатилетнему герою? Ведь вся сложность его нравственных исканий сводится к нехитрому вопросу: надо ли быть хапугой и спекулянтом и незаконно продавать заграничным туристам иконы и живопись XVIII века? Или лучше этого не делать, а уйти из дядиного дома, хлопнув дверью? Моральная альтернатива, как видим, настолько примитивна, что не поднимается над уровнем обычной уголовно-детективной коллизии. И герою уж тут не пристало гордиться своим «нравственным выбором» и бравировать уходом из дома в солдатском мундире и без гроша в кармане.

Вообще, признаться, мне кажется, что все не так просто и безобидно с простым и милым Сашей, как стремится представить это режиссер. И очень жаль, что духовная аморфность, пустота, безликость героя занимают его гораздо меньше, чем пришедшие со страниц средней руки детективов махинаторы и «стиляги» из доживающего свой век фотоателье на старой Домниковке. А между тем именно бездуховность — одна из главных и самых страшных ипостасей сегодняшнего мещанина.

Не меняет сути дела и провозглашенный в фильме идеал «простой девчонки», которая лихо преодолевает трудности — в основном чужие, со своими она, очевидно, успела справиться за рамками сюжета. А теперь перевоспитывает тех, кто рядом. Но быть «простой девчонкой» — вовсе не панацея от духовной неразвитости, безликости, самоуспокоенности, словом, от той незаполненности внутреннего мира, которая и является уделом Кати. Кстати, в «Стажере» есть намек на опасность, таящуюся за такой душевной незаполненностью. Катина подруга, тоже «простая девчонка», выходит замуж за «дельца и махинатора», по словам самой героини. Что стоит за этим «мезальянсом», почему он стал возможен? Этот вопрос, увы, за пределами авторского интереса. Катины же волнения и осуждения нацелены только на то, чтобы сразу, с самого начала фильма обозначить — со свойственной ей максималистской непреклонностью и безапелляционностью — те два полюса оценок, вокруг которых будут сгруппированы все без исключения персонажи картины.

Впрочем, система ценностей, по которой герои «Стажера» легко и просто ориентируются в жизни, «подстрахована» еще одним — безотказным критерием. В картине есть сюжетная линия, связанная с минувшей войной, с благодарной памятью нынешнего поколения о тех, кому мы обязаны жизнью. К сожалению, эта тема не имеет своего самостоятельного значения, она пришла в фильм как бы с «чужой территории», мобилизованная лишь для того, чтоб проверить, на что годится Саша Трофимов. Скорей всего авторы призвали ее именно потому, что она не раз уже доказывала на экране свою надежность, свою способность договорить то, что органичными для развития сюжета средствами авторам договорить не удается.

Испытание повседневного великим — это действительно сильное и безотказно срабатывающее средство, но следует ли использовать его как палочку-выручалочку — повсюду и без особой необходимости? Мы помним, как пронзительно точно возникла эта тема в финале хуциевской картины «Мне двадцать лет» — до сих пор хранит наша зрительская память встречу сына с погибшим на войне отцом, встречу двух людей, никогда не видевших друг друга. Или в «Трех днях Виктора Чернышева», где образы войны пробуждают героя к иной, настоящей жизни. Или в «Минуте молчания».

Во всех этих фильмах память минувшей войны — необыкновенно важный нравственный ориентир, важная опора в исканиях сегодняшнего поколения двадцатилетних. Важная, но не единственная. В нашей повседневности находят авторы те реалии, которые формируют их юных героев. Экстремальность ситуации на войне с особой ясностью высвечивает в человеке, в поколении, в обществе те черты, кото-

рые в мирной будничности нередко приглушены, запрятаны глубоко. Но они живут, проявляясь в обыденных, негромких, но самых разнообразных формах. Увидеть их, распознать, столкнуть с ними героев — задача художника. В «Стажере» же много дидактики, посвященной нашей сегодняшней жизни, однако выявление того нового и позитивного, что составляет ее суть, сводится к демонстрации неких застывших знаковых образцов. Они годятся лишь на то, чтобы решать задачи прямой конфронтации с такими же условными отрицательными явлениями. Так входит в фильм идиллия больницы, где все так розово, так светло и радостно. И где чудодействует идеал Кати — молодой талант, доктор, не знающий поражений, всеобщий любимец: «У него, — восхищается Катя, — уже диссертация три года лежит. И про деньги он не думает». Наивный пафос Катиного умиления режиссер полагает достаточным для того, чтобы и мы восхищались этим антиподом Трофимова-старшего. Однако куда ему, этому отлакированному персонажу, к тому же возникающему на экране всего лишь на две-три минуты, тягаться с дядей Саней по части влияния на юного Сашу!

Не находя надежной опоры в сегодняшней реальности, режиссер и апеллирует к героическому военному прошлому.

Так тема войны, перекличка поколений, верности памяти отцов остается не более чем проверочным тестом. С самого начала, когда на кладбище чужая женщина, вдова парашютиста, увидев на Сашином мундире значок десантника, многозначительно произнесет: «Храни тебя бог, мальчик», мы понимаем намерения авторов. И действительно, они проведут потом этот тест через весь фильм, как затянувшуюся контрольную, и беспечный Саша, не озабоченный не только думами о прошлом, но и размышлениями о настоящем, начнет докучать родственникам: «Был ли у тебя шанс дожить до победы?» Увы, дядя-циник и дядя-праведник отвечают юноше одинаково, отделываясь невыразительными, общими словами. Впрочем, нас интересует не то, что думают они, а то, что хотел услышать от них двадцатилетний племянник. Какой смысл вкладывал он в свой вопрос?

Особенно формально, иллюстративно «подает» себя тема преемственности поколений, верности погибшим в истории с альбомом. Две пожилые женщины, солдатские вдовы, заказывают Саше альбом фотографий, восстанавливающий короткие военные биографии их мужей, погибших под Москвой в первом же бою. Саша сначала черство выговаривает клиенткам за то, что снимки выцвели, а потом — вопреки дяде — принимает решение сделать эту работу срочно и бесплатно. Но вся эта история разыгрывается как-то слишком уж гладко, словно по нотам, и трудно отделаться от впечатления, что даже сами вдовы сознают свою «испытательно-перевоспитывающую» роль. И это-то и губит всю историю: в ее нарочитости, в заданной функциональности горя двух женщин — нарушение художественной правды, слишком уж лобовое обнажение приема, придающее всему эпизоду почти плакатное звучание.

Особенно это ощущается в том, как выстроен финал истории с альбомом, когда Саша едет в Зеленоград, чтобы снять место, где шли бои за Москву, в которых участвовали мужья обеих женщин. В Зеленограде он почему-то расспрашивает случайного прохожего, не здесь ли тот воевал, а потом, конечно, находит то самое место. Но на поле брани теперь играют в войну счастливые дети, и в Сашином сознании одна за другой вспыхивают фотографии огненных военных лет. Они монтируются с крупными планами самого Саши, словно включая его в неразрывную цепочку, связавшую поколения. Тут, вероятно, герой и прозревает, осознает свою причастность ко всему, что было, есть и будет на этом поле, на этой земле, понимает, что опаленная войной береза — это мост, перекинутый из героического прошлого в сегодняшнюю повседневность. От тех двадцатилетних, что «ушли, не долюбив», к тем двадцатилетним, которые живут и любят сейчас. А значит к нему, к Саше Трофимову. Потрясение, очищение, катарсис... Так было задумано. А что получилось в итоге? Иллюстрация к мысли, которая уже не раз именно так, при помощи как

раз таких кадров-ассоциаций, иллюстрировалась до этого во многих других фильмах.

Неубедительность прозрения Саши Трофимова обусловливается не только тем, что оно не оправдано логикой всего предыдущего «проживания» этого персонажа на экране. И не только тем, что мотив испытания памятью минувшей войны уже успел зарекомендовать себя в фильме мотивом заемным. Мы не верим герою еще и потому, что само это прозрение, обретение себя явлено не в том «слове» — до удивления не в том.

Вот как обставлен финал картины.

Саша только что испытал потрясение там, у березы, где некогда проходил передний край битвы за Москву. Но «силы зла», оказывается, тоже не дремлют! Дядя Саня в прямом монтажном стыке кричит Сашиной матери, что он женит племянника на Светлане. Напряжение растет: кто кого в борьбе за юного Сашу?

Тем временем сам Саша подкатывает к дому на машине. А тут во дворе молодежь — «другая молодежь» — во главе с матросом Витей танцует под берущий за душу гитарный перезвон. «Не ждите нас, — поют ребята, — не ждите, матери, не отбирайте у дорог». Ну, про дорогу — это тут вроде бы намек на то, что Саша уйдет из дядиного дома. И что в борьбе за героя победят «наши».

А пока Саша входит в дом, понуро бредет по коридору. И тут — телефонный звонок. Кто это — вдруг Светлана. «Саша? Это я, Катя». Теперь уже даже скептикам становится ясно, что наша взяла. И зрители начинают потихоньку тянуться к выходу...

Несмотря на явную художественную несостоятельность «Стажер» все же имел кассовый успех. Почему? Возвращаясь к началу, напомним еще раз о повсеместной тяге к молодежным фильмам, связанной с высоким процентом юных зрителей в массовой аудитории. Но не только с этим.

Дело в том, что зрителя интересуют прежде всего острые конфликты, драматические ситуации поиска, ошибок, принятия решений, его не может не волновать открытое столкновение правды и лжи. Судьба молодого, вступающего в жизнь героя словно бы концентрирует всю сложность современной нравственной проблематики, да и становление личности — процесс трудный, чреватый особенно неожиданными поворотами, непредвиденными взлетами, падениями, метаморфозами. И на «Стажера» шли с надеждой. И многим понравился обаятельный В. Пучков, многим хотелось увидеть в новой роли Н. Гриценко, и услышать песни, тем более что одну из них не за кадром, а прямо на экране поет всеми любимая Эдита Пьеха, которая «случайно» (!) вместе с целым оркестром оказывается в том самом ресторане, где проводят свой первый вечер Саша и Светлана...

Но и некоторых профессиональных критиков, видимо, сумела обмануть актуальность темы фильма «Стажер». Скажем, в газете «Вечерняя Москва» была опубликована рецензия Л. Николаева, где высокая оценка фильма аргументируется его злободневностью, узнаваемостью героев, всей атмосферы нашей жизни. Ее приметы рецензент увидел в том, что «камера запечатлела величественные новостройки, простор, солнце, воздух новых районов и тесноту, скученность отживших свой век... предназначенных на снос домов».

Вот, оказывается, как просто воссоздать на экране советский образ жизни. Камеру вывозят в Бибирево или в Орехово-Борисово, и задачу можно считать решенной. А что происходит на фоне новостройки, какова внутренняя цена конфликтов, развертывающихся в фильме, особого значения не имеет.

Во всяком случае Л. Николаев, описав, как сняты новостройки в «Стажере», и не очень затруднив себя разбором фильма по существу, наставительно замечает, что героя перевоспитал «наш советский, московский уклад жизни», «образ мыслей и действий людей». Но в ком этот образ воплощен? Неужели в докторе или Сашином положительном дяде, который в сложный для Саши момент был к нему настолько безразличен, что даже ни разу не поинтересовался его судьбой? И лишь однажды, когда племянник зашел к нему на работу (этот эпизод был необходим режиссеру для того только, чтобы столкнуть Сашу со стендом боевой славы, — на экране будет запечатлен его долгий проход на фоне пожелтевших сол-

датских фотографий), произнес дежурные сентенции, неспособные даже первоклассника наставить на путь истинный.

Впрочем, рецензент и не ищет оправданий перестройки Саши внутри сюжета, внутри художественной структуры фильма. Он мыслит глобально и сентенциозно замечает, что от соблазнов легкой жизни Сашу удержала «система общественного воспитания, которую каждый из нас проходит в школе, в семье, в армии, в институте, на работе». Но если эту систему (что фактически, конечно, верно) «проходит» (!) всякий, то откуда же берутся в нашей жизни хапуги, мещане, прогульщики, бюрократы? И в чем конкретно проявилась эта «система общественного воспитания» в истории нашего героя? В институте Саша не учился, мама все время лишь многозначительно вздыхает, а работает он у хапуги-дяди. Как воспитывала его школа и армия, нам узнать вообще не дано, ибо Саша Трофимов представлен на экране человеком, лишенным каких бы то ни было корней, пристрастий, идеалов, каких бы то ни было знаний, наконец. Повторим еще раз: режиссеру потому и понадобилась апелляция к войне, что в сегодняшней нашей жизни авторам не удалось найти убедительных примеров того нового, что могло бы действительно сформировать героя, сделать его человеком. Рецензент не заметил, видимо, что замысел, ориентированный, в основном, на подхваченные «с лету» темы, уже успевшие зарекомендовать себя на экране, на злободневные конфликты и популярные мотивы, вполне закономерно и очень уж наглядно привел режиссера ленты к такой же заемной их интерпретации. К банальности и схеме.

Конфликт фильма, призванного рассказать «о путях, которые выбирает молодой человек в жизни», по существу свелся к элементарной и надуманной альтернативе: память об отце или содружество с дядей-мошенником, верность героическим традициям прошлого или спекуляция иконами.

Разговора о важных и подлинно дискуссионных для молодежи проблемах не состоялось.

Г. Караулова

Куда ведут дороги НТР

«ДОРОГАМИ НТР»
Автор сценария В. Когай. Режиссер В. Когай. Оператор Е. Голубев. Главный консультант член-корреспондент АН СССР Д. М. Гвишиани. «Леннаучфильм», 1976.

С каждым днем растет число статей, книг, фильмов, посвященных НТР, — явлению, охватившему все сферы нашего бытия, коренным образом влияющего на нашу деятельность, на наш труд, на всю нашу жизнь. В силу этих причин возрастает и необходимость все более решительного подхода научного кино к глобальной постановке проблемы НТР, к философскому и социальному осмыслению современного научного знания человека об окружающем мире, к обобщению его идеологического значения в условиях развитого социалистического общества.

С этой точки зрения всесторонней поддержки и одобрения заслуживает та смелость, с какой молодой ленинградский кинематографист Валерий Когай — сценарист и режиссер научного фильма «Дорогами НТР» — взялся за рассмотрение проблем НТР в масштабе, позволяющем увидеть сложные и противоречивые явления в их широкой взаимосвязи и взаимозависимости. Предпринятая в фильме попытка еще раз подтверждает необходимость преодолеть существующую в практике научного кино ограниченную тенденцию исследовать какую-либо одну сторону, одну линию научно-технической революции. Ведь НТР развивается многогранно, является некой целостной системой, вбирающей в себя достижения не только науки и техники. Идеология, социология, политика непосредственно связаны в своем поступательном движении с достижениями научно-технической революции.

В построении картины В. Когай избрал прием, позволяющий зрителям совершить своеобразный «кинематографический полет» магист-

ральными трассами НТР, делая «посадки» в отдельных «узловых» пунктах, где пересекаются многие пути и дороги современной науки, где наука из области «чистой теории» выходит на решение конкретных жизненных проблем, определенных социальных задач.

История и современность, личность и общество, человек и машина, человек и природа, война и мир. Это далеко не полный перечень проблем и вопросов, на которые обращает внимание фильм Особое значение приобретает в драматургии картины вопрос о развитии НТР в условиях социализма.

Авторы фильма стремятся рассмотреть научно-техническую революцию как процесс, начавшийся еще сто лет назад, но набирающий новую силу сейчас, в наше время.

Всякая революция — это прежде всего взрыв. И экран образно и лаконично дает нам понять, что такое информационный взрыв. Энергично, четко, как электронная машина, обрушивает он на нас, зрителей, информацию:

«... девять десятых когда-либо живших на Земле ученых — наши современники...

...невероятно сократились сроки внедрения новинок техники...

...за последние десять-пятнадцать лет совершено больше открытий, чем за две тысячи предшествующих лет...»

Да, это все верно — лавина информации, интенсивность развития тех или иных наук... Но только ли в этом реальная суть НТР, ее императив, коренным образом меняющий наши представления об окружающей действительности? Собственные размышления авторы подкрепляют суждениями ученых. Член-корреспондент АН СССР Д. М. Гвишиани считает, что «сущность самой научно-технической революции не может быть сведена к отдельным, даже самым важным открытиям и изобретениям. Важно подчеркнуть, что эти качественно новые процессы воздействуют на весь материально-технический базис современного общества. Возрастает социальная роль науки, ее воздействие на все без исключения сферы человеческой деятельности».

Как утверждают ученые, научно-техническая революция резко меняет характер и содержание труда, ломая старые сложившиеся стереотипы, ускоряет социальные процессы и обостряет нравственные, изменяет отношения людей друг с другом, с природой.

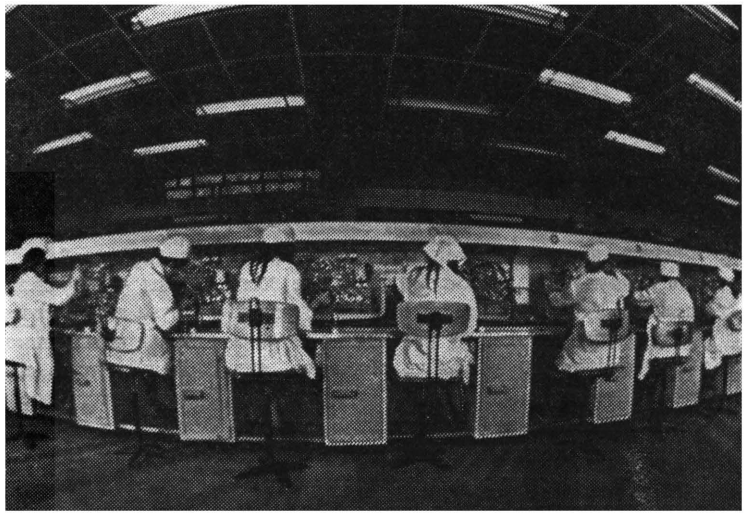
Социологи рисуют новый тип современного рабочего, для которого характерны глубокая жизненная философия, высокая оценка творческого наполнения труда. Вспомним, как недавно с трибуны VII Внеочередной сессии Верховного Совета СССР известный строитель, Герой Социалистического Труда Н. А. Злобин говорил о нашем социалистическом обществе, в котором любой трудовой коллектив является той ячейкой, «где происходит становление личности гражданина нашей Родины, хозяина своей судьбы».

Фильм ведет нас непосредственно на строительную площадку знатного рабочего, где он говорит уже с экрана: «Наши памятники — это наши дома, которые мы строим... детские садики, школы... И все это для будущих людей... Нас не будет — другие будут жить... и нас будут вспоминать...».

Этот эпизод контрапунктируется с другим, переносящим нас на капиталистическое предприятие, показывающим конвейер, который является конкретным подтверждением того, что капиталистическая система производства — это продуманная система «выжимания» максимальных прибылей, это система, где человек становится придатком машины.

Мысль о различных итогах функционирования научных идей в тех или иных конкретно-исторических условиях развивает эпизод фильма, посвященный плану социального формирования Львовского производственно-технического объединения «Электрон». Содержание этого плана — жизненно-конкретное подтверждение преимуществ социалистической системы хозяйствования, он предусматривает не только техническое развитие предприятия, но и создание на заводе обстановки для благоприятного формирования коллектива во всех социальных сферах. Здесь и вопросы культуры быта, труда, образования, отдыха, спорта и т. д. Все это не только четко зафиксировано в плане социального развития предприятия, многое из запланированного уже введено в практику.

«Дорогами НТР»



Авторы фильма очень органично переключаются с одной проблемы на другую, сопоставляя и сравнивая одно явление с другим и объединяя их важной обобщающей мыслью: только в условиях социализма научно-техническая революция приобретает истинно верное направление, отвечающее интересам человека труда.

Как уже отмечалось, фильм «Дорогами НТР», пожалуй, впервые в нашем научно-документальном кино пытается рассмотреть проблемы НТР в историческом контексте, открывающем новый аспект разговора. (Вспомним, что именно на этом аспекте проблемы останавливались участники дискуссии на страницах журнала «Вопросы философии» (1976, № 10), подчеркивая, что НТР расширила общеисторический контекст, в котором формируется проблематика науки.)

Фильм широко использует старую кинохронику. Обращение к ней неформально — это художественный прием, позволяющий рассмотреть научно-техническую революцию именно как процесс. Процесс сложный, многогранный и исторически изменяющийся. Обратившись к исторической ретроспективе, авторы показывают, что процесс этот тесно связан с системой общественных отношений, со всеми этапами развития нашего общества, а также с величайшим переворотом в истории человечества — Великой Октябрьской социалистической революцией.

...На фоне земного шара раскалывается двуглавый орел. Так метафорически трактует экран два пути, по которому начал развиваться мир с октября 1917 года.

С этого времени двумя различными путями пошло развитие и научно-технической революции...

По мнению академика П. Н. Федосеева, «гигантские силы, которые имеются сейчас в руках человека, могут, однако, использоваться и используются как на благо общества, так и во вред ему. Поэтому ныне в числе важнейших социальных и одновременно гуманистических задач следует назвать, во-первых, задачу предвидения социальных, экономических и экологических последствий человеческой деятельности и, во-вторых, задачу овладения процессом научно-технического развития и сознательного контроля и управления этим процессом со стороны общества».

Ученый обратил внимание на то, что сознательный контроль и управление процессами НТР предполагает глубинное знание тенденций сегодняшнего дня, умение увидеть ход их раз-

вития в будущем. По существу речь идет о предвидении последствий нынешних свершений.

Мысли о будущем занимают в фильме большое место. И в первую очередь авторы проводят кардинальный водораздел между суждениями тех буржуазных идеологов, которые утверждают, что будущего у человечества нет, что оно погибнет в горниле термоядерной войны, а в лучшем случае — от продовольственного кризиса, и другой, оптимистической точкой зрения на будущее, выдвигаемой прежде всего советскими учеными и призывающей к углубленному изучению законов развития общества, ибо человеку важно не только объяснить мир, но и разумно переделать его...

Создатели ленты рассматривают в социальном контексте многие предположения о будущем — будь то прогноз, относящийся к проблеме «искусственного интеллекта», или размышления о будущем нашей природы — ее флоры и фауны, а также энергетические проблемы, проблемы, относящиеся к области политики и экономики, касающиеся войны и мира, взаимоотношений нашей страны с другими странами и народами земли.

Основная роль в обосновании прогноза всегда отводилась ученым, ибо они в наиболее полной мере могут определить диапазон социальных последствий тех или иных научных явлений. Именно они, как сказал Л. И. Брежнев в своем выступлении, посвященном 250-летнему юбилею Академии наук СССР, «должны видеть технику завтрашнего дня, работать над машинами будущего». И фильм предоставляет трибуну нашим ведущим ученым. Выступления академиков М. А. Стыриковича, Н. М. Амосова, Е. П. Велихова, члена-корреспондента АН СССР Д. М. Гвишиани дают глубокий и аргументированный анализ происходящих в мире явлений.

Академик Амосов посвящает свои размышления проблеме создания «искусственного интеллекта»: «Он будет создан... Это вопрос времени... к 2020 или к 2050 году... но я глубоко убежден, что это вполне возможно...»

Продолжая эту мысль, Н. М. Амосов отдельно останавливается на социальном последствии создания «искусственного интеллекта»: «...вычислительные машины будут решать и очень сложные задачи и очень быстро... но они лишат очень многих людей необходимости и думать... или, во всяком случае, глубоко думать...»

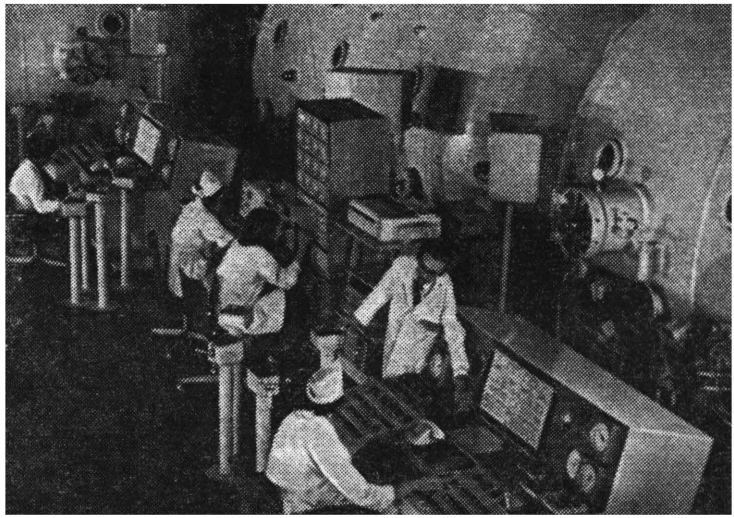
Рассказывая о тех возможностях, которые открывает перед человеком НТР, фильм не минует самой, быть может, жизненно важной проблемы современности, выдвинутой на передний край в размышлениях о будущем планеты — проблемы сохранения живой природы. Всем своим строем фильм призывает к бережному использованию природных ресурсов Земли и активно подчеркивает мысль, что остановить «экологическое светопредставление» возможно. Ибо, как говорит с экрана академик Е. К. Федоров, «социалистическое общество имеет возможность, сознательно направляя свое развитие, обеспечить оптимальное взаимодействие с природной средой, оптимальное использование ее ресурсов».

Различные эпизоды киноленты говорят о том, что человек должен стремиться сохранять окружающую среду в ее первозданном виде. Зритель имеет возможность познакомиться с замкнутым технологическим циклом безотходного производства комбината «Азовсталь», с работой Первомайского химического комбината. Производство этих комбинатов приближает нас к той модели, которая действует в самой природе, где ничто не выбрасывается, ничто не пропадает, а перерабатывается и снова включается в жизненный круговорот.

Авторы фильма стремятся отыскать в исследуемых процессах то, что подтверждает правильность современных научных суждений о тесной взаимосвязи человека с природой, предлагают нам все новые аспекты для размышления. Энергетика, например, занимается поиском решения проблемы нехватки электроэнергии. Как будет она решаться? Может быть, ключ к ней ученые найдут в утверждении академика М. А. Стыриковича, что «в литре морской воды потенциально содержится больше энергии, чем в литре нефти»?..

Смогут ли решить проблему продовольственного дефицита продукты, рожденные смелой фантазией человека?..

«Дорогами НТР»



Как быть с выпавшим на нашу долю «сомнительным счастьем» — носить платье из нефти? И стал ли человек в наш век массового потребления счастливее от того, что его окружает вещей вдвое больше, чем было у его родителей?

Может быть, счастье следует искать в общении с природой, которую мы так потеснили на нашей планете?

Экран переносит зрителей на улицу современного города, в людской поток. Среди ног пешеходов мы замечаем на асфальте дороги маленького щенка. Разглядывая его, беспокойно думаем о том, что это беззащитное существо может не выдержать напора цивилизации, встретясь с ней вот так — лоб в лоб. Конечно, ему нужна поддержка. И женская рука, протянутая к этому существу, которому всего-то несколько недель от роду, воспринимается с экрана как поэтическая метафора. Естественно стремление человека к общению с животным миром, с живой природой...

Фильм «Дорогами НТР» не однороден по своей стилистике. Он слагается из разнообразных элементов — кино- и фотохроники, рисунков, мультипликации, собственно документальных съемок, синхронных интервью с учеными. Казалось бы, такая пестрота используемого кинематографического материала может разрушить целостность произведения. Мы не раз наблюдали подобное во многих картинах научного и документального кино. Однако фильм «Дорогами НТР» удачно избежал такой опасности. Думается, что произошло это еще и благодаря тому, что скрепляющим, организующим стержневым элементом картины стал дикторский комментарий, написанный В. Аксеновым. Эмоциональный, подчас ироничный, он помогает зрителю ориентироваться в огромном потоке научной информации, удачно объединяет разнохарактерный материал фильма, логически точно направляет его мысль. (Вспомним, что на X Всесоюзном кинофестивале в городе Риге фильм «Дорогами НТР» был отмечен премией как раз за лучший дикторский комментарий.)

Хочется отметить также мастерство, с которым авторы умело переключают наше внимание от одного звена рассуждений к другому, находят собственно кинематографические аналоги тому или иному явлению жизни (замена рассуждения обобщением, использование кинематографических метафор, замена нескольких понятий одним, конкретным). Порой фильм наталкивает нас на важные сопоставления фактов действительности, как, например, эпизод, посвященный трагедии Хиросимы и Нагасаки.

Экран напоминает нам о том, что бомбы, сброшенные на японские города, отнюдь не способствовали утверждениям гуманистических принципов жизни, хотя американцы нет-нет, да вновь пытаются убедить общественное мнение, что сделано это было из самых лучших намерений... Невольно этот эпизод заставляет зрителя вспомнить недавние заявления американской военщины о якобы «гуманной основе», а на самом деле еще более страшном оружии — нейтронной бомбе, которая, видите ли, оставляет нетронутыми архитектурные ценности.

Ведущая мысль фильма опирается на исследование двух встречных сил. С одной стороны — это те катастрофические вихри, которые грозят человечеству гибелью: ядерная война, голод, энергетический кризис, духовное обнищание. С другой — противодействующая этому потоку мощная волна движения человечества по пути мира и прогресса, по пути использования всех достижений науки и техники на благо жизни.

Однако воплощение этой важной темы, во многом удачное, решено все же не до конца. На наш взгляд, предложенному авторами глобальному охвату явлений необходима была такого же рода глубина исследования. Ее, к сожалению, не хватило авторам. Выше мы отмечали, что фильм обозначил многие проблемы, связанные с развитием НТР. Жаль, что некоторых из них авторы лишь едва коснулись, не задавшись целью детального рассмотрения, ограничившись беглой скороговоркой.

Архаично изобразительное решение отдельных эпизодов. Это касается главным образом кадров кинохроники, изображающей ночную жизнь городов капиталистического Запада, кадров, встречавшихся уже не раз в других фильмах. В общем контексте рассуждений они выглядят вторичными, уводя зрителя от серьезных размышлений по поводу основной темы фильма.

Заключительные эпизоды картины, решенные средствами кинопублицистики, предостерегают народы мира от опасности термоядерной войны.

На экране хроника из западногерманского киножурнала «Блик ин ди Вельт».

Сборище оставшихся после войны фашистов. На глазах у зрителей разыгрывается спектакль — воздушный бой, где побеждают самолеты с крестом... Да, идея войны еще живет в умах неофашистов.

Как серьезное предостережение воспринимаются и другие кадры кинохроники: военный катер, ракетная установка НАТО, летящие самолеты иностранных войск...

Фильм, посвященный развитию науки, заставляет серьезно задуматься над этой информацией.

●

Научно-техническая революция... Друг она или враг? Что несет она человечеству и каждому человеку в отдельности?

Экран переносит нас в зал заседаний в Хельсинки. Руководители 33 стран Европы, а также США и Канады подписывают Заключительный акт совещания, направленный на сохранение и упрочение мира на всем континенте. Результаты этого совещания, как определил на XXV съезде КПСС Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев, «во многом обращены в будущее».

...Кремлевский Дворец съездов. На трибуне — Генеральный секретарь ЦК партии товарищ Л. И. Брежнев. Он говорит о том, что за шестьдесят лет Советской власти наша страна прошла путь, равный столетиям: «Мы создали новое общество, общество, подобного которому человечество еще не знало. Это — общество бескризисной, постоянно растущей экономики, зрелых социалистических отношений, подлинной свободы. Это — общество, где господствует научное материалистическое мировоззрение. Это — общество твердой уверенности в будущем, светлых коммунистических перспектив. Перед ним открыты безграничные просторы дальнейшего всестороннего прогресса».

Этим оптимистическим финалом завершается фильм ленинградских кинематографистов. Сделан еще один, пусть пока разведывательный полет, на магистральной трассе развития научного кино. Чтобы наладить на ней постоянное движение, предстоят еще многие поиски.

Флагман украинской кинематографии

А. Путинцев,
директор киностудии имени А. П. Довженко

В 1927 году на Украине среди новостроек молодой советской страны, крупнейших в те времена даже по мировым масштабам, одновременно были заложены Днепровская гидроэлектростанция и Киевская кинофабрика. Еще не оправившаяся от разрухи гражданской войны, бедная тогда страна изыскивала возможность строить не только заводы и электростанции, но и учреждения, призванные нести в массы культуру. Факт знаменательный! В нем ярко воплотилась ленинская политика нашего государства, его стремление рассеять полумрак безграмотной, отсталой страны и ярким светом лампочки Ильича и светом знаний, культуры, искусства.

Наша партия, следуя установке В. И. Ленина, отводила кинематографу главную роль в деле культурной революции. XIII съезд РКП(б) (май 1924 года) в резолюции «О кино» записал: «Кино должно явиться в руках партии могущественным средством коммунистического просвещения и агитации». В газетах того времени появлялись взволнованные репортажи о первых киносеансах в селах, рабочих поселках, красноармейских частях, о первых агитпоездах с киноустановками.

Темпы строительства Киевской кинофабрики были неслыханными — в марте 1927 года начались работы, а через два года она уже полностью вступила в строй. А ведь основной тягловой силой была тогда лошадь, техникой — топор да лопата, не было опыта, не случайно многие специалисты за рубежом, да и у нас дома, посмеивались над намерением в столь сжатые сроки создать такое масштабное сооружение — напомним, что главный павильон студии — крупнейший в Европе...

Студия еще стояла в строительных лесах, а из ее стен в марте 1928 года — через год после закладки фундамента! — выходит первый фильм «Ванька-мститель» режиссера А. Лундина. В конце года журнал «Советский экран» писал: «Постройка кинофабрики в Киеве закончена. Кинофабрика уже работает. Побитыми оказались скептицизм и неверие многих, для которых сама возможность создания Киевской кинофабрики казалась сомнительной, кинофабрика среди уже работающих в Союзе — одна из крупнейших. Павильон оборудован по последнему слову техники».

Так родилась киностудия, которой впоследствии (в 1957 году) было присвоено имя Александра Петровича Довженко. Она начала выпускать все виды картин — игровые, документальные, научно-популярные. Уже позднее от нее отпочковались ныне широко известные Киевская киностудия научно-популярных фильмов и Украинская киностудия хроникально-документальных фильмов.

К началу творческой биографии Киевской студии молодое советское киноискусство уже имело выдающиеся, принципиальные достижения в борьбе за утверждение нового пролетарского искусства: «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Шестая часть мира», «Конец Санкт-Петербурга». Стали широко известны у нас и за рубежом имена Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Дзиги Вертова.

Определенный опыт был накоплен и украинским кинематографом на Одесской фабрике. В Одессе первые шаги уже сделал Александр

Довженко, снявший «Сумку дипкурьера» и фильмы, ныне входящие в золотой фонд нашей кинокласики — «Звенигору» и «Арсенал».

Перед молодым творческим коллективом Киевской кинофабрики, который получил прекрасную техническую базу, стояла задача — используя уже накопленный передовой опыт советского киноискусства, достойно включиться в развитие советского кинематографа, утверждающего принципы социалистического реализма.

В период немого кино студия выпустила шестьдесят фильмов, среди них наибольшую известность получили «Джальма» режиссера А. Кордюма, «Секрет рапида» режиссера П. Долина, «Хлеб» режиссера П. Шпиковского, «Трансбалт» режиссера М. Билинского и другие.

В 1929 году Дзига Вертов снимает у нас документальный фильм «Человек с киноаппаратом» (в 1964 году на XIII Международном кинофестивале в Мангейме (ФРГ) он вошел в список двенадцати лучших документальных фильмов мира); в 1930 году — первый звуковой документальный советский фильм — «Симфония Донбасса».

В предвоенные тридцатые годы широкую известность приобрели такие выдающиеся фильмы Киевской киностудии, как «Коливщина» (режиссер И. Кавалеридзе), «Богатая невеста» и «Трактористы» (режиссер И. Пырьев), «Большая жизнь» (режиссер Л. Луков), «Богдан Хмельницкий» (режиссер И. Савченко). Эти фильмы прославили украинских и русских актеров: Б. Андреева, П. Алейникова, А. Бучму, Н. Мордвинова, П. Безгина, Е. Самойлова, М. Бернеса, В. Добровольского, М. Жарова, М. Крючкова, Д. Капку, М. Ладынину, Д. Милютенко, Л. Свердлина, С. Свашенко, Н. Ужвий, Ю. Шумского, Г. Юру и других.

Огромное, непреходящее значение имела для Киевской студии работа Александра Довженко. Он принадлежал к тем мастерам, личный пример которых был исполнен высокого смысла и вдохновляющей силы. Довженко занимал четкие позиции во всех идеологических и творческих вопросах, был страстным поборником высокоидейного, глубокого, наступательного кинематографа, боролся против бездумной развлекательности старого кино. Вспомним его слова, написанные в связи с фильмом «Звенигора»: «Зритель, если ты чего-нибудь не понимаешь, не думай, что перед тобой непонятная или плохая вещь... А моя задача — заставить тебя думать, видя мой фильм. Если же твоя соседка прошепчет тебе, что он «неинтересный» — вставай и сразу же, не теряя времени, иди с ней в другое кино. Мой фильм — большевистский».

Наивысшим достижением украинского немого кино стал фильм Довженко «Земля». С первых же просмотров картина покорила публицистической страстностью, активной гражданственностью и необычностью, свежестью режиссерских решений. Этот фильм живет до сих пор. В 1958 году на международном опросе кинокритиков в Брюсселе он был назван в числе двенадцати лучших фильмов мира и награжден медалью «За лучший фильм всех времен и народов».

В Киеве Довженко снимает по своим сценариям картины «Иван», «Аэроград» и занявший особое место в украинской советской кинематографии фильм «Щорс». Но и позже, работая в Москве, Довженко внимательно и неотрывно следит за украинским киноискусством, сам постоянно возвращается в своем творчестве к теме Украины. Многие из его учеников, которые работают на Киевской киностудии и других киностудиях страны, претворяют в жизнь традиции мастера, создавая фильмы, исполненные высокой страсти и веры в красоту души человека.

С началом Великой Отечественной войны многие сотрудники киностудии уходят на фронт, а сама студия перебазируется в Ашхабад. Боевые киносборники, кинофильмы «Партизаны в степях Украины» режиссера И. Савченко, «Александр Пархоменко» режиссера Л. Лукова, «Как закалялась сталь» по роману Николая Островского и «Радуга» по повести Ванды Василевской режиссера М. Донского, другие фильмы создаются с помощью друзей из братских республик. Всего за годы войны студия выпустила семнадцать кинофильмов, из них только четыре — в Киеве.

«Земля»

Фашисты причинили студии огромный материальный ущерб. Но одновременно с восстановительными работами на студии велись съемки. Первые послевоенные годы, как известно, характерны резким уменьшением общего объема кинопроизводства в стране. Но хотя в 1946—1951 годах наша студия выпустила всего семь полнометражных художественных фильмов, большинству из них была суждена долгая жизнь. Назову прежде всего «Подвиг разведчика» Бориса Барнета, «Третий удар» Игоря Савченко и его же фильм «Тарас Шевченко» — последнее произведение замечательного, безвременно скончавшегося украинского мастера.

Малокартинье — тяжелое время для нашего кинематографа, которое не могло пройти бесследно: не получая самостоятельной работы, люди теряли профессиональные навыки, резерв не готовился. И когда резко был увеличен план производства фильмов (с 1954 по 1963 год создано 123 фильма), большинство лент скорее можно было считать лишь производственными единицами, чем художественными произведениями.

Коллектив студии, партийная организация принимают меры по консолидации творческих сил. Большую помощь студии оказали в этом Центральный Комитет Компартии Украины и правительство республики. В результате шестидесятые годы стали не только годами расширенного производства фильмов, но и временем появления новых творческих имен.

Как кинодраматурги успешно выступают в это время известные украинские писатели М. Бажан, В. Беляев, О. Гончар, Д. Павлычко, Н. Рыбак, К. Кудиевский, Б. Чалый. Уверенно заявляют о себе режиссеры Т. Левчук, В. Ивченко, В. Иванов, А. Буковский, В. Довгань, Н. Ильинский, Ю. Ильенко, Ю. Лысенко, Н. Мащенко, Л. Осыка и позже — Л. Быков, М. Беликов, Б. Ивченко, Г. Кохан, А. Муратов, В. Савельев, Е. Хринюк.

Широкую известность получают фильмы Виктора Ивченко — «Судьба Марины» (совместно с И. Шмаруком), «ЧП», «Иванна», «Гадюка»; «Бурьян» Анатолия Буковского; «Каменный крест» и «Захар Беркут» Леонида Осыки; «Ко-

миссары» Николая Мащенко — список удачных работ можно было бы продолжить. Но были и досадные, а порой и принципиальные неудачи, связанные не только с недостаточно высоким художественным уровнем многих картин, но и с заблуждениями творческого, идейного характера.

Сторонники родившегося на нашей киностудии «украинского поэтического кинематографа», объявившие себя наиболее последовательными продолжателями Довженко, часто обходили главное в его поэтике — обостренное чувство современности, внимание к общественно важным проблемам, революционный темперамент художника-трибуна, — а увлекались формальной зрелищностью, поверхностным этнографизмом. В таких картинах преобладал вневременной взгляд на прошлое, поскольку главное внимание было сосредоточено не на социальном содержании, а на решениях чисто изобразительных.

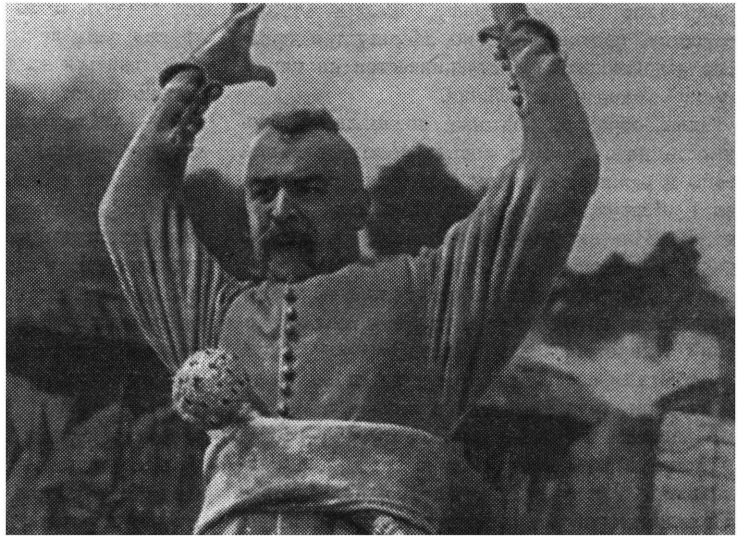
Разумеется, поиски поэтического киноязыка в принципе не могли не встретить поддержку, творческие шаги в этом направлении приветствовались кинообщественностью. Тем более что лучшие фильмы этой поэтики следовали традициям украинского киноискусства, вобравшего в себя лиризм фольклора, патетику народных дум, былин и песен. Беда, однако, заключалась в том, что иные режиссеры искали для себя темы только в минувшем, трактуя их при этом антиисторически, впадая в идеализацию былого.

Нелишним будет вспомнить в связи с этим слова Александра Петровича Довженко, сказанные им студентам ВГИКа в 1956 году: «Кинематограф может отобразить минувшее — у нас есть исторические фильмы, может показать Третьяковскую галерею, то есть показать живопись с помощью цветного кино. И все это нужно. Но главная роль кинематографа — отображение процесса нашего сегодня. Я — режиссер, который всегда служил в своем творчестве проблематике сегодняшнего дня».

Событием огромной и непреходящей важности стало для украинских деятелей кино, как и для всех советских кинематографистов, Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Отметив определенные успехи советского киноискусст-

«Щорс»

«Богдан Хмельницкий»



ва, Постановление справедливо указало на то, что «...имеющиеся возможности для развития советской кинематографии используются недостаточно активно... На экран нередко выходят фильмы, не отвечающие идейно-эстетическим критериям советского искусства и возросшим запросам зрителя».

Этот партийный документ заставил нас глубоко и самокритично оценить сделанное, со всей решительностью вскрыть недостатки в работе, помог коллективу студии глубоко разобраться в некоторых тенденциях ее творческой жизни.

В Постановлении ЦК КПСС была поставлена задача резкого повышения качества фильмов. А на нашей киностудии по-прежнему серьезным оставался впрямую связанный с этой задачей вопрос об укреплении творческих кадров. Мы решили широко привлечь молодые силы, чтобы в процессе производства выкристаллизовать лучшие из них. Конечно же, это путь не короткий, зато надежный и верный. Другими словами, нам предстояло максимально увеличить число дебютантов.

Приток творческой молодежи и создание для нее самых благоприятных условий работы связан был еще с одной, далеко непростой проблемой. Процесс наращивания мощностей производства привел к типичному для всех киностудий явлению: рядом с подлинными творцами начинали функционировать ремесленники. Истинный режиссер порой годами выбирает сценарий, оговаривает ряд необходимых ему производственных условий, иногда не очень приемлемых для студии. При этом возникают сложности с обеспечением ежегодного плана, с соблюдением таких незыблемых устоев кинопромышленности, как средняя стоимость фильма, продолжительность производственного цикла и многое другое. Вот тут-то и является ремесленник, который заранее обещает: фильм будет снят в срок, обязательно с экономией средств и с гарантированной второй категорией оценки. Глядишь, пока художник раздумывает и спорит, ремесленник уже снимает, а его группа держит твердое первое место по производительности труда. И продолжается этот «спокойный» для всех процесс фильмопроизводства год, пять, десять, двадцать лет. И уходит такой «творец» на пенсию, имея в личном архиве множество благополучных рецензий и ни одной настоящей творческой победы. А ведь

спокойствие кинематографу, как и вообще искусству, противопоказано. Между тем проблема «спокойного» ремесленничества на нашей студии — одна из острейших.

Таким образом, повторю, возникла необходимость дать простор новым молодым силам, чтобы в режиссуре рядом с такими мастерами, как Т. Левчук, Н. Мащенко, Л. Осыка, Л. Быков, Ю. Ильенко, появились новые имена, а значит — и новые надежды.

Замечу, что это никак не создавало атмосферы противоборства режиссеров разных поколений. Напротив, когда в связи с режиссерскими дебютами на студии возникали споры, именно старшие художники, обладающие безусловным запасом творческих сил, стали первыми друзьями и советчиками дебютантов. По инициативе Т. Левчука, Н. Мащенко, Ю. Ильенко возникло творческое наставничество, поддержанное партийной организацией. Кандидатура каждого молодого режиссера, претендующего на дебют, обсуждалась в Союзе кинематографистов, на студии, в первичной парторганизации и окончательно утверждалась — по представлению директора студии — на партийном комитете.

Режиссерский дебют — сложная задача со многими неизвестными, и сугубо творческими и производственными. Удача — молодой художник принимает поздравления, радует весь коллектив. Неудача — студию сотрясают финансовые и производственные штормы, да и сам дебютант получает трудноизлечимую травму, порой не вполне им заслуженную.

Станет понятным, с каким напряжением работал коллектив студии, если за последние годы состоялось свыше двадцати режиссерских дебютов. Многие из них завершились удачно. Конечно, прекрасно, когда уже первый фильм — значителен. Но не надо ни при каком исходе сразу открещиваться от молодого художника. Наибольшие надежды — на вторую, а то и третью самостоятельную работу.

К сожалению, молодых режиссеров, недавних выпускников наших вузов, несмотря на их возраст — возраст поисков, — уже тоже можно разделить на две группы — заинтересованных и «всеядных». Одни знают, что они хотели бы ставить и во имя чего. Другие — и эта группа, увы, не такая уж малочисленная — готовы взяться за все что угодно. Твердо знают только одно: «Я хочу снимать фильм». Какой? — дайте почитать сценарии, и он выберет, что ему по душе. Но за хорошими сценариями чаще всего с самого начала стоят конкретные режиссеры, «свободные», готовые сценарии его не устраивают (здесь он, возможно, не так уж неправ), и молодой специалист начинает обижаться на всех и вся.

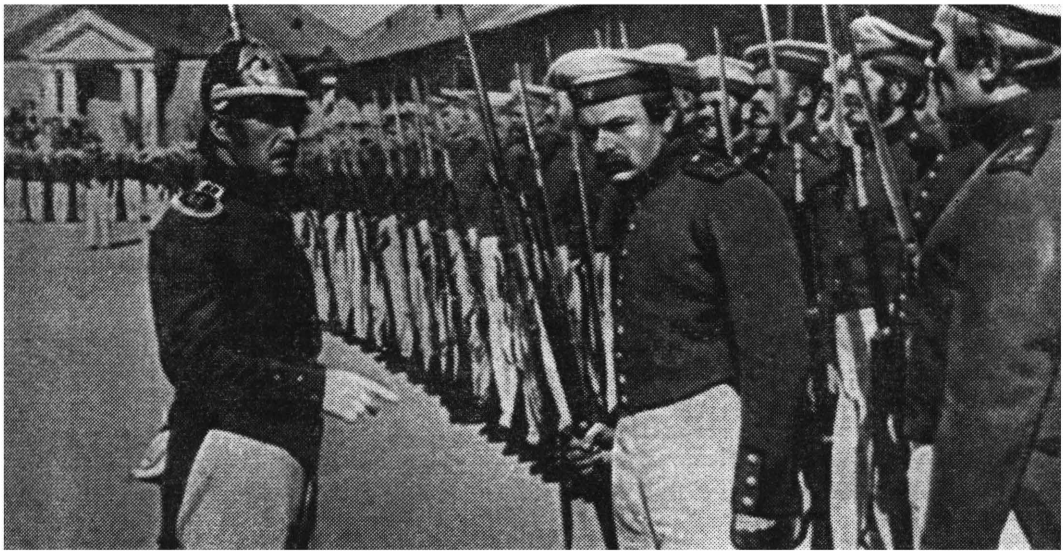
Это тоже непростой вопрос. Он касается не только отдельных дебютантов, но и сценарно-режиссерской проблемы в целом.

В последние годы сценарно-редакционной коллегии студии удалось несколько улучшить постановку сценарного дела. В отличие от прошлых лет студия практически имеет сценарии для двух годовых планов. Это позволяет не волноваться по поводу сроков запуска, дает возможность спокойно продолжать работу по улучшению «сценарного портфеля».

Особое место в этой работе занимает укрепление связей с украинской писательской организацией. За последние годы авторами сценариев у нас выступили Олесь Гончар, Михайло Стельмах, Юрий Смолич, Юрий Збанацкий. Пробуют себя в кинодраматургии многие молодые писатели. Им помогает сценарная мастерская студии, которая наряду с опытными сценаристами пополнилась свежими силами. Здесь работают Евгений Оноприенко, Александр Сацкий, Виктор Говяда, Василий Сычевский, Евгений Митько, Виктор Богатырев, Леонид Ямковой и другие.

Хочется думать, что все это принесет определенные сдвиги в проблеме, пока еще не решенной, — проблеме качества наших сценариев.

Что же касается режиссерских кадров, то в строй режиссеров-постановщиков сегодня встали молодые: Р. Балаян, В. Бортко, О. Гойда, М. Ильенко, А Иванов, В. Кондратов, Н. Клименко, Е. Криштофович, В. Попков, Н. Малецкий, Б. Савченко, О. Фиалко. Конечно, мы понимаем, что работа с отрядом молодых режиссеров должна продолжаться. Если прекратить уход за деревом после первого урожая, навер-



«Тарас Шевченко»

няка оно замедлит свой рост, а то и вовсе засохнет. И всякий раз подход должен быть строго индивидуальным, ибо судьба художника формируется куда сложнее, чем развивается крона яблони в нашем довженковском саду. Может быть, далеко не все имена, которые были только что названы, войдут в первую десятку режиссеров студии, настоящий талант, увы, встречается все-таки редко, к тому же талантливый человек часто обладает нелегким характером, бывает дерзок и колюч, а молодой — так и заносчив сверх меры и порой обладает удивительной способностью сотворить бурю без всякой видимой причины, а потом сам же от этой бури тяжелее всех и страдает. Но во всех случаях молодому художнику нужна истинная поддержка — не звон литавр, а правдивое слово, дружеская рука. Все сказанное относится и к молодому сценаристу, оператору, актеру.

Надо постоянно помнить слова Леонида Ильича Брежнева из доклада XXV съезду КПСС: «Партийный подход к вопросам литературы и искусства сочетает чуткое отношение к художественной интеллигенции, помощь в ее творческих поисках с принципиальностью».

Сегодня киностудия имени Довженко может записать в свой актив ряд новых произведений украинских кинематографистов. Успехом у зрителей пользуется трилогия «Дума о Ковпаке» режиссера Т. Левчука. Большая группа участников создания трилогии отмечена наградами Президиума Верховного Совета УССР, а исполнитель главной роли легендарного Ковпака Константин Степанков удостоен высокого звания народного артиста СССР.

Государственная премия имени Шевченко присуждена постановщику и исполнителю главных ролей в фильмах «В бой идут одни «старики» и «Аты-баты, шли солдаты» Леониду Быкову.

К 60-летию Великого Октября Николай Мащенко, чьи картины всегда привлекали внимание и вызывали горячие дискуссии (вспомним огромный общественный резонанс многосерийного телефильма «Как закалялась сталь»), завершил многосерийную советско-болгарскую ленту «Путь к Софии» по роману болгарского писателя Стефана Дычева. Фильм подтвердил высокий класс режиссуры Николая Мащенко.

Юрий Ильенко снял фильм «Праздник печеной картошки» по сценарию Евгения Оноприенко. В основе сюжета — биография реального лица, скромной сельской женщины, коммунистки Т. Деревской, воспитавшей в своей семье сорок восемь чужих детей. Фильм Юрия Ильенко стремится создать поэтический образ женщины-матери как средоточие прекрасного, бескорыстного, светлого, как воплощение неиссякаемых богатств человеческой души, самоотверженно отдающей себя людям.

С большим зрительским успехом прошла на экранах телевизоров десятисерийная лента «Рожденная революцией» — о советской милиции — режиссера Григория Кохана. Хорошо встретили зрители и фильмы наших дебютантов: «Там, вдали, за рекой» Михаила Ильенко, «Бирюк» Романа Балаяна, «РВС» Алексея Мороза.

Ростом мастерства, новыми интересными работами в фильмах нашей студии и других студий страны и за рубежом порадовали киноактеры-довженковцы: В. Алексеенко, Н. Гринько, И. Гаврилюк, В. Конкин, М. Криницына, Л. Лефтий, О. Матешко, И. Миколайчук, Н. Олялин, К. Степанков, И. Шевчук и другие.

Успехи у студии есть, порой немалые. Но можно ли сказать, что свое пятидесятилетие мы встречаем, полностью удовлетворенные результатами своей работы? Конечно, нет! Далеко не все фильмы студии соответствуют требованиям времени, ожиданиям зрителя, уровню современного искусства.

Прежде всего, мы в наибольшем долгу перед нашим современником, который хочет увидеть себя, свои дела и заботы на экране. На проблеме современного фильма хочется остановиться подробнее.

В своем докладе на XXV съезде КПСС товарищ Л. И. Брежнев отметил, что в новых произведениях советского искусства последнего времени «...все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей».

Если проанализировать тематические планы наших студий за последние годы, то нетрудно заметить, насколько возрос удельный вес фильмов о дне нынешнем. Характерно, что ведущие

«Богатая невеста»

«Большая жизнь»

режиссеры нашей студии с увлечением разрабатывают сегодня тему современности. Леонид Осыка заканчивает двухсерийную картину «Море» по роману Э. Ставского «Камыши», где ведется острый гражданственный разговор о проблемах экологии, о судьбе сокровищницы мирового океана — Азовского моря. Юрий Ильенко занят сейчас работой над фильмом «Полоска нескошенных диких цветов» по роману Олеся Гончара «Бригантина». Режиссер взялся за один из сложнейших вопросов — борьбу нашего общества за судьбы «трудных» подростков. Евгений Хринюк ставит картину «Белая тень» по сценарию Юрия Мушкетика, посвященному нашим биологам, судьбам научных открытий, проблемам научно-технической революции.

Радует, что многие молодые видят свое призвание именно в разработке современной, притом самой злободневной тематики. Так, Владимира Бортко, например, для первой постановки привлек роман молодого украинского писателя Ивана Григурко «Канал». В основе романа и фильма — частная история. Маленькая бригада молодежи строит канал — не главную магистраль, а один из отводных участков. Однообразен их повседневный труд посреди раскаленной степи. На этом фоне в фильме раскрыты сложности человеческих отношений, индивидуальность судеб, процесс рождения коллектива. На Всесоюзном фестивале фильмов о рабочем классе в Челябинске «Канал» получил один из главных призов.

И все-таки в сфере современной темы мы еще должники. Особенно горько, когда о героях нашего интереснейшего времени мы выпускаем серые, никого не волнующие ленты, не способные по-настоящему задеть, вызвать на спор, на размышления. Ведь, что греха таить, часто при запуске фильма в производство всем кажется и сценарий удачным, и режиссер — надежным, актеры, выбранные на роли, — интересными. А в результате складывается тот «средний» фильм, который нужен только для галочки в производственном плане.

Коллектив студии намерен приложить все силы для выполнения прямого призыва партии — создавать фильмы, посвященные нашему современнику, фильмы, достойные его по идейно-художественным качествам. Снова об-

ратимся к Александру Довженко. «Мы, творческие работники кино, — говорил он, — должны так написать коллективный портрет нашего советского народа, чтоб люди, которые придут к коммунизму, глядя на этот портрет, вспоминали с любовью и благодарностью: какие чудесные, мужественные и достойные люди были в начале построения нового мира, построения коммунизма!»

Дирекция студии, сценарно-редакционная коллегия, художественно-творческие объединения прикладывают все усилия к улучшению планирования с тем, чтобы избежать выпуска фильмов мелкого, неглубокого содержания, чтобы наиболее эффективно использовать творческие силы, в первую очередь — наших ведущих мастеров, добиваться четкой организации, ритмичности производства, ибо простой талантливого режиссера, талантливого актера — прямой убыток кинематографу, всей советской культуре.

В атмосфере этих задач, этих устремлений должна проходить работа над новыми кинопроизведениями. Сейчас Тимофей Левчук приступает к воплощению сценария И. Болгарина и В. Смирнова «От Буга до Вислы». Леонид Осыка планирует снять к полуторатысячелетнему юбилею Киева фильм о Киевской Руси по сценарию Г. Панфилова и А. Червинского. Николай Мащенко намечает поставить лирический фильм о современной молодежи. Григорий Кохан размышляет над материалом, отражающим сорокалетие воссоединения украинских земель. Сценарист Евгений Оноприенко работает над темой интернациональных связей народов. Интернациональная тема всегда была одной из важнейших для всего советского кинематографа в целом и для республиканских студий в частности.

Я уже неоднократно упоминал о помощи, оказываемой нашей студии Москвой и Ленинградом, братскими союзными республиками. Это закономерно. Киностудия имени Довженко — наглядный пример взаимосвязи национальных культур всех наших народов, их кровной заинтересованности в развитии всей системы интернациочальной советской культуры и каждого ее национального звена. Киевскую киностудию построили усилиями многих народов нашей страны. В первые годы ее истории здесь трудились мастера кино из России и Белоруссии, Грузии и Азербайджана. А в тяжкую военную годину Ашхабад и Алма-Ата стали для украинских кинематографистов родным домом.

Великое братство народов всегда находило отражение в украинских фильмах. Вспомним довженковские «Арсенал» и «Щорс», «Богатую невесту» Пырьева, «Большую жизнь» Лукова. В наши дни убедительно подчеркнули в своих фильмах это незыблемое, органическое свойство социалистического образа жизни Леонид Быков и Тимофей Левчук.

Маршруты съемочных групп студии пролегают по дорогам всех союзных республик. Так, например, фильм «Белый башлык» посвящен событиям революции 1905 года в Абхазии. Автор сценария — народный поэт Абхазии Баграт Шинкуба, режиссер-постановщик — русский Владимир Савельев, оператор — украинец Вадим Ильенко. В фильме снимались абхазские, украинские, русские актеры.

Примеры можно было бы умножить. Широкие творческие связи с братскими кинематографиями значительно обогащают студию, позволяют ярче рассказывать и о жизни своего народа.

Конечно же, мы, украинские кинематографисты, понимаем, что качество нашей продукции еще значительно отстает от качества продукции, выпускаемой рабочим классом республики, золотыми руками украинских хлеборобов и животноводов, от успехов нашей науки. Главное — еще недопустимо много выходит на экран пресловутых «средних фильмов». И что самое досадное — наименее значительны наши успехи в разработке основных проблем современности.

К своему юбилею студия имени Довженко готовилась в знаменательные дни, когда украинский народ и все народы Советской Отчизны праздновали 60-летие провозглашения Советской власти на Украине.

В докладе на торжественном заседании ЦК КП Украины и Верховного Совета УССР, посвященном этой годовщине, член Политбюро ЦК КПСС, первый секретарь ЦК КП Украины

товарищ В. В. Щербицкий отметил: «Великий Октябрь открыл безграничные возможности для духовного роста украинского народа... За годы Советской власти сформировалась и расцвела социалистическая по содержанию, национальная по форме и интернациональная по своему духу и характеру культура украинского народа. Она развивается как составная часть всей советской культуры, умножая свои прогрессивные традиции и одновременно обогащаясь в духовной сокровищнице всех братских народов страны...»

Сегодня двухтысячный коллектив довженковцев устремлен к тому, чтобы произведения, выходящие с маркой студии, оставляли заметный след в душе зрителей, будили мысль, воспитывали высокую нравственность, помогали идейному формированию человека. Задачи перед нами стоят большие. И на полувековом рубеже жизни студии мы молоды духом, настроены на боевой рабочий лад.

Говорят мастера студии

Тимофей Левчук,
режиссер

Когда я стою у проходной киностудии имени Довженко и вижу великолепный сад, посаженный Александром Петровичем, вижу один из самых больших кинопавильонов — детище первых пятилеток, то ловлю себя на мысли, что ведь на моих глазах прошла почти вся 50-летняя история студии. Ветеран... Хорошее слово, только чуть грустное. Но грустить некогда, да, пожалуй, и смысла нет: жизнь прекрасна, а молодость все равно не вернешь! Впрочем, это мою молодость не вернешь, а студия наша по-прежнему молода и художественными поисками и постоянным обновлением творческих сил — сюда приходят молодые, дерзающие, принося с собой юношеский задор и новизну взгляда на мир.

Несколько поколений прошло передо мной, но всех нас объединяли высокие традиции служения народу, понимание художественного долга. Традиции эти прежде всего связаны с Александром Довженко, чье имя с гордостью носит студия.

Есть Чапаевская дивизия: не раз менялся за десятилетия ее личный состав, но каждый солдат знает: надо быть во всем достойным имени легендарного полководца. И Александра Петровича Довженко можно считать полководцем — одним из блистательных маршалов той «армии искусств», приказы по которой писал великий пролетарский поэт Маяковский. Почему мы так редко сближаем эти две титанические фигуры, в которых столь много общего — и масштабность художественного мышления, и понимание работы художника прежде всего как работы политической, и постоянная жажда новаторства, и взрывной общественный темперамент?.. Это принципиальные, «родовые» черты художников, видевших долг и счастье в том, чтобы поставить талант на службу революции!

Традиции Довженко — это традиции художника, влюбленного в революцию, в человека, преобразователя жизни на коммунистических началах. Традиции убежденного интернационалиста, который не мыслил движения украинского искусства и украинской культуры вне теснейшей связи и взаимообогащения с культурой и искусством всех народов Союза Советов. Традиции мастера, учившего видеть «чистое золото правды», высоко мыслить, служить Красоте, которую он понимал прежде всего как красоту труда, поэтичного по самой своей природе. Помните восторженные слова Довженко о девушке, художественно разливавшей цементный раствор? Его героями были всегда красивые люди, красивые прежде всего внутренне — душой, благородством. Но он наделял своих героев и красотой физической. Разве можно забыть кадры «Земли», лица женщин, работающих в поле? Это была одна из первых лент, созданных на Киевской студии.

Довженко, как никто другой, сумел с поистине философской глубиной постичь и в самобыт-

ной художественной форме выразить на экране поразительные перемены, произошедшие в сознании людей после Октября. Ничуть не преуменьшая вклад других мастеров многонационального советского киноискусства, я скажу, что Довженко, пожалуй, мощнее, ярче многих отразил великие сдвиги в сознании народа, в его духовной жизни. Он показал, как в очень короткий срок была прожита народом целая историческая эпоха. «Земля» отразила этап коллективизации. «Иван» — индустриализацию страны. А едва ли не самый дерзновенный довженковский фильм «Аэроград» чем-то предвосхитил Комсомольск и, пожалуй, нынешний БАМ. В этом фильме поражает пронзительность предвидения, грандиозность картин жизни, увиденной пророческим взглядом художника.

Верность довженковским традициям, как и традициям Эйзенштейна, Пудовкина — а они находят развитие во всем нашем многонациональном кино, — заключается не в попытках следовать неповторимой (именно неповторимой!), удивительнейшей поэтике великих, не в стремлении выучиться их языку, но в таком же полном слиянии с судьбой народа, в органическом интернационализме, в активном неприятии шовинизма и национализма в любых их проявлениях, в желании также глубоко постичь революционные процессы, диалектику жизни, чтобы активно участвовать своими картинами в строительстве нового мира.

Сейчас, оглядываясь на пройденный студией путь, я уверенно могу сказать, что наследие А. Довженко, замечательное его творчество всегда оказывали и оказывают ныне влияние на художников самых разных, несхожих друг с другом, но сплоченных общностью идейных позиций, объединенных одной, пламенной страстью — любовью к кинематографу.

И сегодня, когда на студии имени Александра Довженко, как и на всех других студиях страны, мы воплощаем в жизнь Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», стоит, по-моему, вернуться мыслью к тому, как проходили ученические годы у режиссеров моего поколения.

Помню, как мы, студенты Киевского киноинститута, робко появлялись на студии, в павильоне, где снимал Довженко, стояли где-нибудь за декорацией, затаив дыхание, потому что он требовал «химической тишины». Каждая съемка у Довженко была прекрасной школой, но съемки «Щорса» — для всех нас стали академией. Воспитывала сама обстановка работы на площадке, атмосфера актерских репетиций.

Живет наша студия и традициями Игоря Савченко, умным, поучительным опытом его работы. Этот выдающийся режиссер и веселый, душевный человек был высокоталантливым и удивительно тактичным педагогом. Он доверял молодым и умел помочь деликатно и дружески. Савченко нашел, очевидно, оптимальную форму обучения искусству режиссуры, его опыт увенчался блестящим успехом и весьма важен для нас сейчас. Как известно, работая над «Третьим ударом» и «Тарасом Шевченко», Игорь Андреевич взял к себе весь свой вгиковский курс, и не на стажировку — на рабочие места. Студенты организовывали массовки, готовили съемки на некоторых объектах, сами снимались. Это была великая школа — не в аудиториях, а в павильонах и экспедициях. Из учеников Савченко получились интересные художники...

Когда мне пришлось вести курс на факультете Киевского театрального института, я следовал опыту учителя: мои студенты работали на съемках трилогии о ковпаковцах. Мне кажется, это было небесполезно для будущих режиссеров. Теперь они увереннее ищут свои собственные пути в искусстве.

Два моих ученика — Станислав Клименко и Иван Симоненко — выбрали для дебюта картину «Живет в городе девушка», лирическую, камерную, рассказали историю первой любви. Очень важно, что и в этой негромкой картине они стремились повести разговор серьезный: о том, что гуманизм изначально присущ нашей молодежи, о ее духовной красоте и чистоте. Я с радостью и удовольствием осуществлял художественное руководство постановкой.

Да, помогать становлению молодежи — одна из важных традиций студии. Вспоминаю, как Виктор Илларионович Ивченко выводил на самостоятельную дорогу ученика и сына —

Бориса Ивченко, который тогда дебютировал «Аннычкой». Успех был закономерен, ибо был хорошо подготовлен. Вот о чем я думаю, видя иные поспешные дебюты. Ведь побеждают, как известно, не числом, а уменьем... «Вся работа с молодыми художниками, — подчеркивается в Постановлении ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», — должна основываться на сочетании чуткого, уважительного отношения к ним с требовательностью и принципиальностью».

За неудачный дебют несет ответственность прежде всего студия, старшие коллеги. Почему мы порой не думаем о том, как больно бьет дебютанта неудача? Почему в сутолоке студийных будней не находим времени и сил ее предотвратить? Я убежден: необходим лишь тот дебют, который мы все сообща хорошо подготовили, — предоставив молодому постановщику добротный сценарий, убедившись, что именно эта тема органична для дебютанта, и формируя для него сильную съемочную группу, с которой работать будет легко и радостно. Да, радостно, потому что творчество должно приносить радость.

Сейчас у нас все шире развивается наставничество — движение, сложившееся в жизни и заботливо поддержанное партией. Мне кажется, все мастера студии чувствуют ныне ответственность за молодежь, участвуют в ее становлении.

Так, Юрий Ильенко помогал дебютировать брату — Михаилу Ильенко и Анатолию Иванову. Один из старейших режиссеров студии Алексей Швачко снял несколько фильмов в содружестве с дебютантами. Николай Рашеев начинал «Бумбарашем» как сопостановщик одного из старейших мастеров студии, опытного педагога Аркадия Народицкого.

Формы помощи молодым на студии многообразны, и не стоит какую-то из них канонизировать.

Важно учитывать индивидуальности учителя и ученика, ведь одному начинающему надо, так сказать, лекцию прочесть, с другим поспорить, с третьим поразмышлять вместе, а кого-то, наоборот, не вспугнуть.

Да, студией сделано немало, даже если говорить лишь о последнем периоде. Разрабатываются традиционная для студии историко-ре-

«Радуга»

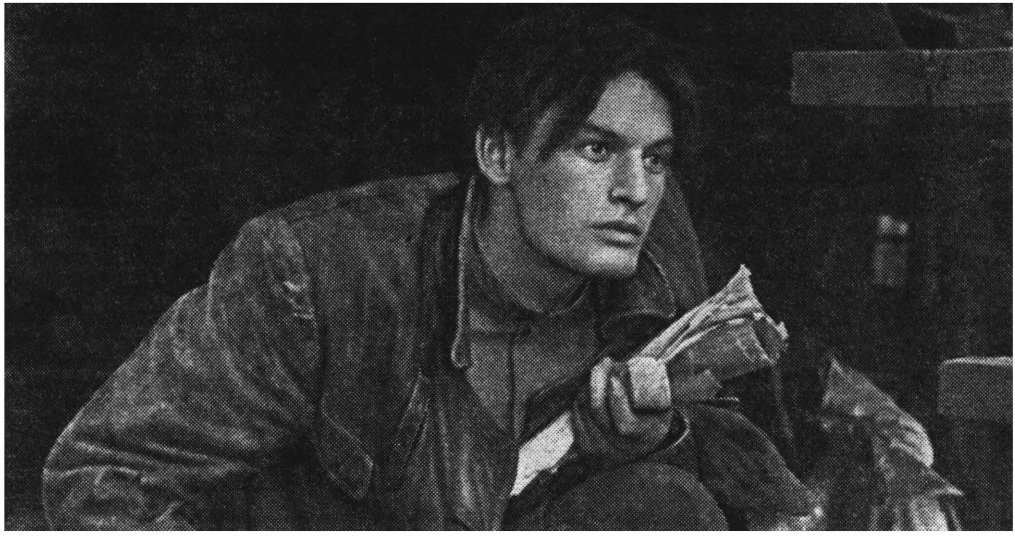
волюционная тема и тема подвига народа в войне. Нашли путь к сердцам десятков миллионов ленты Леонида Быкова, телефильм Николая Мащенко «Как закалялась сталь», трилогия о ковпаковцах. Думал ли я в далекие предвоенные годы, работая с милым и скромным человеком, учеником С. М. Эйзенштейна, режиссером Петром Вершигорой, что он пройдет трудными партизанскими дорогами, станет бесстрашным разведчиком, искусным командиром, генералом, летописцем ковпаковцев, — а впоследствии — превосходным прозаиком, поставившим своим товарищам нерукотворный памятник, и мне доведется много лет спустя вновь встретиться с Вершигорой уже как со своим экранным героем. Письма зрителей свидетельствуют, что их увлек десятисерийный телефильм Григория Кохана «Рожденная революцией». Но, радуясь этому, мы должны, как это для нас ни горько, признать, что наша студия отстает в главном — в разработке современной темы.

У нас здесь были некоторые удачи: я имею в виду серию телефильмов о сегодняшнем селе («Варькина земля», «Секретарь парткома», «Доверие», «Юркины рассветы»). Но этого, конечно, слишком мало. Что греха таить, даже известные и многоопытные мастера кино Украины терпят неудачу, пытаясь рассказать о событиях и людях наших дней. То подводит слабое знание жизни, то художественная форма не соответствует реалистическому содержанию ленты. Богатство и многообразие нашей действительности требуют от художника и зоркого глаза, и общественного темперамента.

Высокая оценка фильмов о современности, данная на XXV съезде КПСС, в приветствии Л. И. Брежнева участникам и гостям кинофестиваля в Риге, обязывает нас еще и еще раз задуматься о путях и средствах освоения современной темы.

А ведь в прошлом почти все значительные успехи студии были связаны именно с постижением современности. Примеры? Все те же, но красноречивые: «Земля», «Иван», «Аэроград», «Большая жизнь»... Традиции для того и существуют, чтобы их продолжать и развивать. К этому призывает нас партийное Постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

«Павел Корчагин»



«Мальва»

Большие надежды здесь возлагаем мы на молодых. Ежегодно на нашей студии получают постановки начинающие режиссеры. Это прекрасно. Так оно и должно быть. Но почему же, когда вспоминаешь фильмы дебютантов, не покидает чувство беспокойства? Среди картин не оказалось пока такой, которая была бы отмечена масштабностью мышления, глубоким проникновением в общественные процессы, мощью художественных обобщений. Видно, радуясь снижению возраста дебютантов (а нынешние действительно молоды), надо одновременно признать, что им пока не хватает творческой мудрости, подлинной художнической смелости. Здесь приобретает огромную важность активная жизненная позиция, стремление к постановке больших проблем. Надо настойчиво искать свою тему в искусстве! Крупную и обязательно свою. Недаром шутят, что когда дебютанта на студии спрашивают, что он хочет снимать, он отвечает: полнометражный фильм! А на вопрос, какой он хочет получить сценарий, отвечает: хороший! В ядовитой этой шутке есть, к сожалению, доля правды. Молодые порой приходят в искусство, умея монтировать, умея работать с актерами, умея раскадровать эпизод, выстроить мизансцену, но вот своей темы, к сожалению, не определив.

И снова думаешь о том, что Довженко пришел в кино, чтобы рассказать о героическом духе народа, его красоте. Савченко пришел с романтической устремленностью, желанием говорить о том, как на крутых сломах истории раскрываются человеческие личности. И как хотелось бы, чтобы каждый — подчеркиваю, каждый! — молодой начинал творческий путь, уже отыскав свою значительную тему.

Нашему кинопоколению выходить на самостоятельную дорогу было много труднее — немало лет ждали мы постановок игровых картин... Сейчас молодые получают их быстро. И это, безусловно, хорошо. Но мне бы хотелось, чтобы эта легкость не обманула их, чтобы каждый раз порог студийной проходной они переступали с трепетом, помня, что здесь работали А. Довженко и И. Савченко, Д. Вертов и И. Пырьев, Л. Луков и М. Донской, И. Кавалеридзе и В. Браун, Г. Рошаль и В. Ивченко,

А. Алов и В. Наумов, многие другие мастера режиссуры.

50 лет! Это много. Студия знала и периоды взлетов и времена менее радостные (мужественно скажем и об этом). Однако даже громкая слава и признание не остаются вечными, писала недавно «Правда» в передовой статье «Авторитет студии», их надо закреплять, умножать, а главное — не компрометировать произведениями слабыми, разочаровывающими зрителя. И нашей студии приходилось бороться, чтобы вернуть симпатии зрителей; мы знаем, что и сейчас не все у нас благополучно и далеко не каждая наша картина достойна высокого — довженковского — имени студии. Но мы дорожим им. И потому преодолеем трудности. Поработаем над расширением тематического и жанрового диапазона, решительнее будем ставить заслон серости. Партия предостерегает от занижения художественных критериев при оценке новых картин. В большом долгу наша студия перед современниками, их образы еще не раскрываются в наших нынешних картинах так масштабно и убедительно, как раскрывались в прославленных довоенных.

Но я убежден — будут большие фильмы, потому что у нас работают талантливые мастера, еще так недавно начинавшие дорогу в искусстве, и к ним постепенно присоединяется одаренная молодежь.

Юбилей студии совпал с большим праздником украинского народа и всех народов СССР — 60-летием Советской Украины. Киевская студия, украинское советское киноискусство — детище революции, детище Советской власти. Благодаря им вырос довженковский сад, которому цвети и плодоносить.

Борис Андреев,
актер

Киев. Брест-Литовский проспект. Киностудия художественных фильмов имени Александра Довженко. Вот уже второй месяц я приезжаю сюда на съемки. Иду через яблоневый сад, прохожу мимо «щорсовского» павильона, где снималась знаменитая лента классика советского кино. Смотрю на окна музея Довженко. В этой комнате находился рабочий кабинет режиссера.

Впервые я прошел этой дорогой почти сорок лет назад. Здесь на Киевской студии началась моя киноактерская биография. Здесь я усвоил творческие принципы, которые не раз помогали мне, да и сейчас помогают в работе. Перед моими глазами, можно сказать, прошли все этапы жизни студии. Мне посчастливилось сниматься в фильмах, которые создавали ведущие мастера советского киноискусства.

Художники эти создавали не только фильмы. Они создавали свою с т у д и ю. Их творческое горение, высокая требовательность, партийная принципиальность определяли основы студийной жизни. Успех одного режиссера, даже самого талантливого, не может возникнуть на пустом месте. Для этого необходима истинно чистая, доброжелательная атмосфера созидания. Ее принесли на студию Довженко и Пырьев, Савченко и Луков... Я помню, как тянулись к кинематографу известные литераторы: Тычина и Корнейчук, Рыльский и Бабель, как молодые актеры кино впитывали уроки прославленных мастеров — Мордвинова, Бучмы, Михоэлса.

Мы все часто собирались за одним столом, спорили до утра, а потом шли купаться на днепровские пляжи. Не думал я тогда, что мне придется писать воспоминания о моих друзьях, коллегах, учителях... Они до сих пор для меня живые люди, а не герои мемуарной литературы.

Могучий, резкий порой характер, удивительный творческий темперамент... Иван Александрович Пырьев. Он первый раскрыл в кино присущие моему актерскому диапазону краски. Назар Дума стал одним из героев его украинской картины «Трактористы». Я играл эту роль, а на площадке рядом со мной ярко, талантливо работали Николай Крючков и Петр Алейников.

Потом мы с Алейниковым снимались в картинах Леонида Лукова «Большая жизнь» и

«Киевлянка»

«Александр Пархоменко», а с Марком Бернесом — в фильме «Два бойца». Разноплановые характеры довелось мне создать в содружестве с Луковым. Харитон Балун из «Большой жизни», шахтер, горячий парень, грубоватый, озорной, но талантливый, самоотверженный. В «Двух бойцах» — Саша с Уралмаша. Красноармеец, верный товарищ, робкий, когда дело касается объяснения в любви, и отчаянно храбрый в бою... Мы, актеры, любили Лукова. Он умел создать в кадре настроение жизненной правды, заразительное, эмоциональное, непременно захватывающее зрителя. И мы всегда с удовольствием помогали ему в этом.

Уже после войны, в 1953 году, снялся я на Киевской студии в фильме В. Брауна «Максимка». Сыграл роль матроса Лучкина. Этот фильм дорог мне, и я знаю, что его и сейчас с удовольствием смотрят дети...

Большой жизненной и актерской школой была для меня совместная работа с Игорем Андреевичем Савченко, замечательным человеком и режиссером. Когда Савченко предложил мне сниматься в картине «Богдан Хмельницкий», я, признаюсь, согласился не сразу. Было уже известно, что в фильме соберется целое созвездие прекрасных актеров. Мордвинов, который для нас, молодых артистов, был воплощением лучших традиций русского романтического театра; Жаров, находившийся в расцвете таланта и славы, являвший собой образец острохарактерного актера; Милютенко, Дунайский, Капка — колоритнейшие украинские артисты. Сложно было не потерять свой голос в этом ансамбле. Но отказать Игорю Савченко я не мог.. Увлекающийся, эмоциональный художник, он не жил — он сжигал себя. Во время работы был неудержим. Мохнатые брови сдвинет, суров и вдруг улыбкой засияет, как ребенок. Его неравнодушие заставляло и окружающих быть неравнодушными.

Игорь Андреевич предложил мне играть роль Довбни. Олицетворение могучей, впитавшей соки земли силы украинского народа, его доброты, идущей от сознания этой силы,— вот что такое образ Довбни. На эту роль пробовались многие известные борцы, силачи, но безуспешно. Снимут рубашки, заиграют мышцами — красота. На экране же — рядом с Мордвиновым, Жаровым и Дунайским — все силачи те-

рялись. Оставались мышцы, а масштабность характера, широта души пропадали.

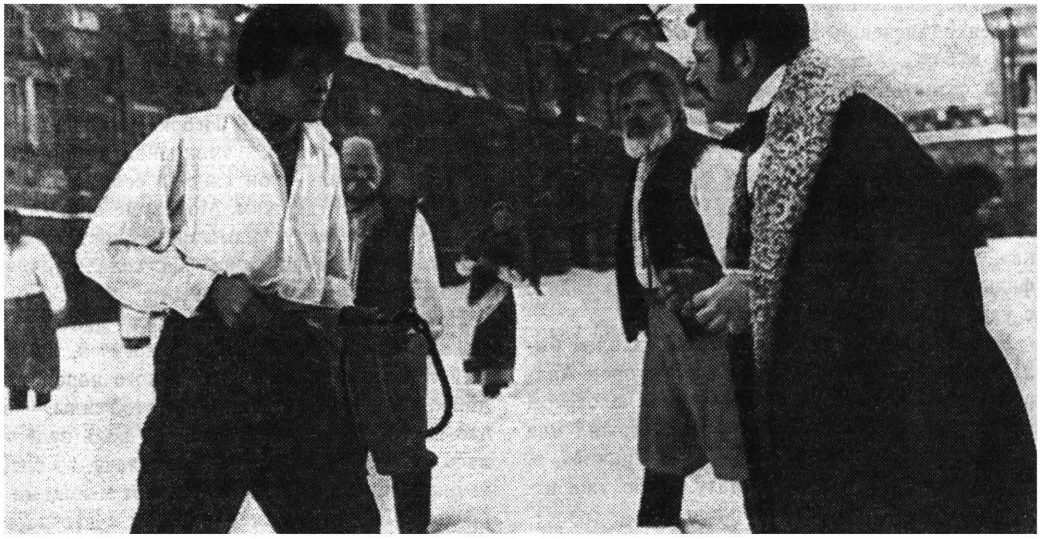
Стал я думать, как же сделать этот образ. Ведь особой богатырской фигурой я не располагал. Так, чуть выше среднего роста! Долго ходил я по Киеву и вышел на Владимирскую горку. Люблю это место. Днепр виден, склоны. День был осенний, сумрачный, кругом желтые листья, трава жухлая. На небе тучи, ветрено. Поднялся я на бугор. Ветер налетел, погнал листья. Смотрю — листья и травы бегут, а среди них камень лежит. Серый, тяжелый, устойчивый такой. Все бегут, а он стоит. Вот природа образа — подумал я. Силу богатырскую выпячивать на первый план не нужно, она должна проявляться как бы вторым планом. Все бегут, мельтешат, сабельками размахивают, а богатырь Довбня стоит себе тихонько с огромной дубиной на плече и думает: бегайте, бегайте, вот размахнусь я дубиной, где вы со своими сабельками будете!

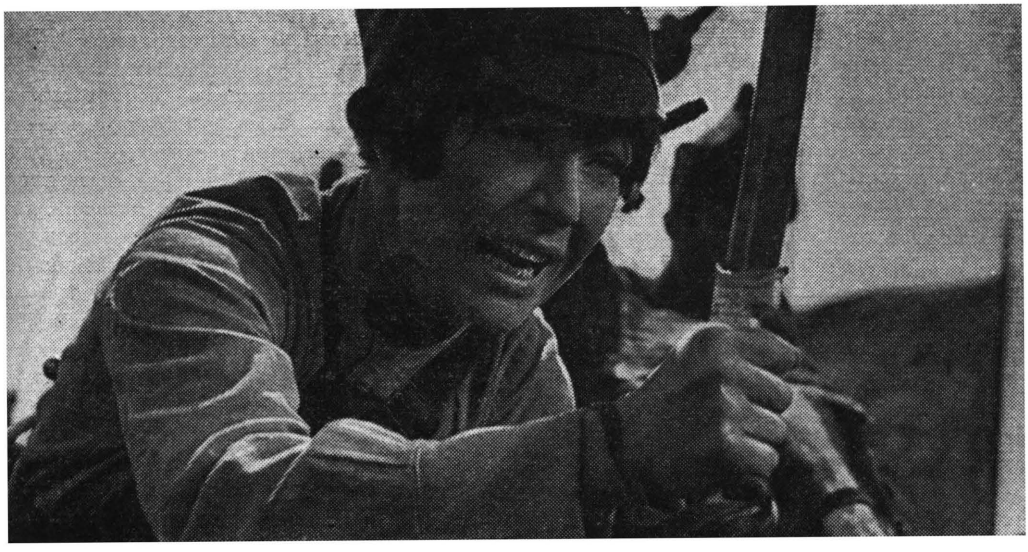
Вышел я на пробы спокойный. Мордвинов — Богдан зажигал сердца, веселил всех Жаров в роли дьяка Гаврилы, а мой Довбня стоял уверенный в своей богатырской силе. Получилось. Савченко был доволен. Правда, обиделись на меня киевские силачи. Один молодой боец даже предложил силой померяться, а я сказал: «Чудак, я ведь не борец, я художник. У тебя — сила, а у меня воображение».

Однако, по совести говоря, умению создавать образ, выявлять на экране его философскую сущность я научился далеко не сразу. Ведь первая моя попытка сняться в кино окончилась позорным провалом. В конце 30-х годов меня, молодого артиста саратовского театра, пригласил сниматься сам Александр Петрович Довженко. Второй режиссер фильма «Щорс» Лазарь Бодик, увидев меня на сцене, сказал, что мой типаж подходит на роль Петра Чижа, молодого красноармейца, того самого, который уводит со свадьбы чужую невесту. «Что ж, если типаж подходит, буду сниматься», — решил я. У нас на Волге тоже жили украинцы, и мне казалось, что создать характер украинского хлопца не так уж сложно.

Позднее, живя в украинских селах во время съемок, знакомясь с народными песнями и фольклором, а именно они были источником творческого вдохновения Александра Довжен-

«Сон»





«Гадюка»

ко, я понял, насколько органичен для него возвышенный склад мысли, поэтичность мировосприятия, ощущение тесной связи человека с природой, частицей которой он предстает на экране. Отсюда и святое отношение Александра Петровича к творческому процессу, как акту рождения, сотворению новой жизни.

Но, приехав впервые на пробы, я еще не знал всего этого. Мне предстояло выучить за ночь длинный монолог, а утром прочитать его на съемочной площадке. Учил я монолог не очень старательно. Не знаю, как Довженко дослушал меня до конца. Он сидел на стуле, ссутулившись, опустив руки и даже не взглянув на меня. По-моему, «снимали» меня без пленки. Кое-как дочитал я до конца и скрылся поскорее с глаз долой, растворился среди декораций, но выйти из павильона не смог — заблудился. Александр Петрович решил, что я ушел, и сказал сердито: «Бодик, кого вы поставили перед мои очи!» И я понял, что этой роли мне не видать.

Все-таки я сыграл в фильме «Щорс» крохотный эпизод, который не значится ни в одном справочнике. Молодой красноармеец говорил: «Прощайте, тату» и уходил из дома на борьбу с врагом Но сыграть в фильме Довженко даже такой эпизод было для меня тогда большим счастьем.

Конечно же, Довженко был человеком, оказавшим на становление коллектива Киевской студии гигантское влияние. Всякий молодой кинематографист, работавший в то время в Киеве, не мог не попасть в поле воздействия идей Александра Петровича, его особых требований к художнику и к студии. Место, где создаются фильмы, он считал храмом.

Большая, чистая, сильная мысль всегда сопутствовала выступлениям Довженко на художественных советах, обсуждениях, собраниях. Она во многом определяла лицо студии.

Не случайно и не из прихоти Александр Петрович решил посадить на студии сад. Он последовательно претворял в жизнь свои философские взгляды. Студийная молодежь с радостью помогала ему и даже не предполагала, что в эти часы, когда мы окапывали деревья, происходило чудо рождения художников, формирование личности под влиянием довженковских уроков.

Потом, через несколько месяцев после первого знаменательного для меня урока, когда я уже снимался там же, на Украине, в фильме «Трактористы», Довженко заговорил со мной. Приходил на съемки, ревниво присматривался к моей работе. Постепенно мы познакомились поближе, и темы для наших разговоров Александр Петрович выбирал все более серьезные. Он любил поспорить о главных законах бытия, о смысле человеческой жизни.

Спустя много лет Александр Петрович встретил меня в Москве, на «Мосфильме», завел меня в свой кабинет, сказал: «Я хотел бы поставить картину. Может быть, это будет моя лебединая песня. Всю мою любовь к жизни, природе, человеку, все мои мысли я изложу в ней. Главный герой — председатель колхоза Савва Зарудный, человек от земли, философ, крупная личность. Эту роль я ориентирую на тебя».

Для меня, как актера, задача, поставленная Довженко, была чрезвычайно интересной. Я никогда не играю себя в предполагаемых обстоятельствах. Для меня важно постичь и передать истину другого характера. Найти его душу, главные черты, а затем воплотить их в пластическом рисунке роли. Для этого я должен «приживить» к себе эти черты, как приживляют ветку к яблоне. В роли Зарудного я хотел использовать некоторые черты самого Довженко: манеру говорить, особую продуманность каждой реплики, мысли, отношение к действительности, добру и злу. Великий художник не успел осуществить свою мечту. Он снял только пробы, над фильмом работала Ю. И. Солнцева.

Думаю, что общение с Александром Петровичем Довженко обогащало каждого человека, которому посчастливилось его знать. Но, кроме того, остались фильмы, сценарии, книги, целый мир довженковских идей и мыслей об искусстве. Каждый кинематографист, который прочел их, впитал, прочувствовал, станет, я убежден в этом, творчески сильнее, увереннее в своем поиске. Не подражателем, нет, а самостоятельно мыслящим человеком.

Сейчас я вновь снялся на киностудии, носящей имя Александра Довженко. Сыграл главную роль в телевизионном фильме «Сапоги всмятку», в основе которого лежат рассказы А. П. Чехова о провинциальном театре. Мой герой, трагик Блистанов, — фигура сложная. Человек этот не лишен был таланта, но, угождая вкусам меценатов и купчиков, пошел легким путем в искусстве, потерял связь с правдой жизни, изуродовался как личность, спился — и в этом его трагедия. Блистанов одновременно смешон и трагичен в своих попытках порассуждать на философские темы, оценивать развитие театрального искусства. Он смешон в своем бунте, когда осознает, что жизнь его пропала и пропал талант. Следовательно, у этого образа два крыла — трагическое и комическое. Это и определяет жанр будущего фильма.

Студия имени Довженко встречает свой полувековой юбилей обновленной. За последние годы здесь дебютировало немало молодых режиссеров, операторов, художников, актеров. Поэтому студия напоминает мне поле, которое засеяли и от которого ждут всходов. Не каждый из дебютов принес и принесет настоящие творческие плоды. На подлинный успех могут рассчитывать только те, кто прижал к своему сердцу маленькую веточку яблоньки, посаженную добрыми и талантливыми руками Александра Петровича Довженко.

Евгений Оноприенко,
кинодраматург

Сколько помню себя, все мне кажется, что кино было всегда. Мы еще не умели читать и писать, еще шумной оравой неслись по пыльным улицам Артемовска за величественно плывущим в небе дирижаблем, еще никто из нас не видел вблизи самолета, а волшебный луч уже озарял в теплоте летней ночи заштопанное экранное полотно и под мерный стрекот старенького аппарата до нас долетал с экрана грохот классовых битв, отзвуки великих свершений, накал человеческих страстей.

«Почтовый роман»

«Ванька-мститель», «Последний порт», а позже «Земля», «Иван», «Прометей»... Эти фильмы сразу же становились событиями дня, многие из них вошли в классику советского кинематографа, а между тем рождались на студии молодой, только что возникавшей, на Киевской киностудии.

И вот ей уже пятьдесят, возраст мужества. Уже пятьдесят? Или — всего пятьдесят?

Скольких уже нет из тех, кто в далеком одна тысяча девятьсот двадцать седьмом году закладывал для нас первые кирпичи павильонов, кто сажал знаменитый сад и пробовал его первые плоды! Сколько судеб прошло, какие — то жестокие, то справедливые — ветры эпохи прошумели над теми яблонями!

Тогда они не знали, что впереди — рвы, окопы и пожарища до самой Волги, и ночи Освенцима, и колючая проволока, перечеркнувшая небо, и партизанские тропы, и тревожные лазареты, и гибель самых дорогих, и голод, и само существование народа на волоске. Они не знали, что впереди — ночные атаки и ледяная грязь плацдармов, тяжесть кровавых ран в окопной слякоти, чужие равнины, горы и реки и ослепительная победа в багровом от крови и пламени воздухе планеты.

Мне было даровано судьбой видеть многих из них — живых и мертвых, — быть рядом. И я могу засвидетельствовать: в воспитании нового советского человека, отстоявшего мир, не последняя роль принадлежала нашему искусству — искусству кино.

Страна строила новый мир, и впереди шли сошедшие с экранов шахтеры «Большой жизни», «трактористы» и «богатые невесты». Страна готовилась к бою. Вставали герои «Арсенала», пламенный Щорс обращался к соотечественникам с экрана, вся страна пела песню о трех танкистах, молодежь атаковала заявлениями летные училища после «Истребителей», неистовый Богдан Хмельницкий призывал к народному единству перед надвигающейся грозной опасностью.

Невозможно сосчитать, сколько людей посмотрели эти фильмы, а главное нельзя измерить тот нравственный вклад, который они внесли в сознание народа.

В день именин украинской студии имени Александра Петровича Довженко хочу добрым словом вспомнить всех, кто эти пятьдесят лет

шагал в едином строю со сражающимся на войне и в мирных битвах народом.

Такова наша доля — есть фильмы знаменитые и незнаменитые, удачные и такие, что не вспомнить и названий. Что ж, жизнь фильма коротка, редкую картину знает два поколения людей, а в наш стремительный век процесс этот ускорен необычайно. Истлевает изображение, стареет пленка, стираются в памяти названия, имена, сюжеты — такова наша доля, тех, кто отдал себя кино. Но трижды пусть будет благословенна и память Мастеров и память Рядовых, если их ленты были честны и правдивы. Если где-то, когда-то лента согрела людей, сделала их чуточку чище, чуточку выше — задача исполнена, а тогда, перефразируя поэта, можно сказать: умри, мой фильм, умри, как рядовой, как безымянные на штурмах мерли наши.

Юбилейные даты, естественно, настраивают на раздумья: и вот сейчас я как-то невольно по-иному взглянул на студию. История властно и символично переплетена в тугой клубок с каждодневным. Улицы вокруг студии — имени Александра Довженко, имени Эжена Потье. Великий Пушкин склонил курчавую голову под березами — справа. А слева — грозная даже в молчании «тридцатьчетверка» на постаменте, и круглый год живые цветы у ее гусениц. И памятник мученикам Бабьего Яра — это тоже здесь. И чешская бригада Свободы врывалась в Киев — тоже здесь, автоматные очереди ее бойцов свистели в ветках довженковского сада. И заметные, если приглядеться, следы ударов танковых снарядов в стене студийного дома — удары моего друга, кинорежиссера, Героя Советского Союза Александра Милюкова, — я помню обо всем, даже когда не думаю об этом, и, видимо, помнить это мне суждено навсегда.

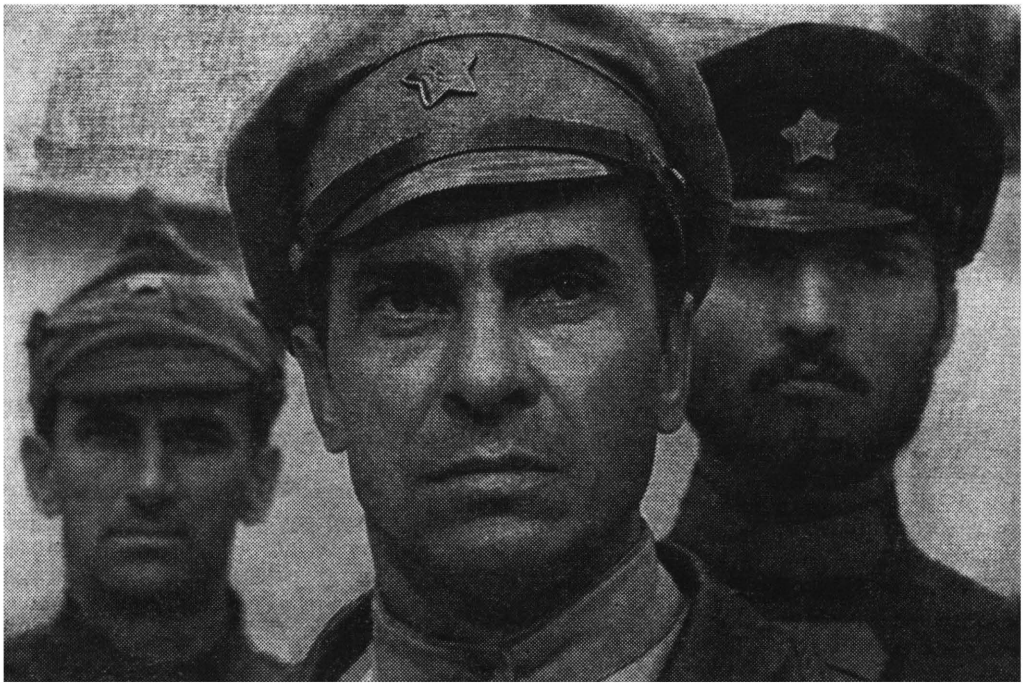
Я часто думаю о том, что сценарист — это разведчик, мне нравится это сравнение. Еще солдаты далеко на марше, еще не развернуты главные силы, а разведчики идут впереди. Новые темы, конфликты, ситуации; новые проблемы, новые люди. И как разведчику, здесь некому подсказать со стороны, и как разведчику — опасность со всех сторон: то нарвешься на засаду штампов и вторичности, то подорвешься на мине внутренней редактуры и банальности. И дай бог кинематографическим сестрам успеть перевязать нашему брату раны, тем более что сестры тут не положены по штату. И как разведчик, сделав первое и главное, сценарист уходит в тень; и как разведчика, его отправляют в штрафной, даже если сражение проиграно совсем не по его вине. И тем не менее, я люблю эту профессию. Я неверно написал — «профессию». Ибо как и у разведчика, это — не профессия. Это — образ жизни.

Украинская кинодраматургия имеет славную историю. Довженко и Савченко, Корнейчук, Гончар, Стельмах — всех перечислить невозможно, ведь все ведущие писатели стояли у истоков украинского советского кино. Мы гордимся и своим содружеством с братскими кинематографистами. Сейчас у нас работают Гельман и Черных, Борин и Липатов, Бокарев и Закруткин — снова не перечислишь всех.

На студии уже длительное время существует сценарная мастерская; мы ждем нового пополнения вгиковцев и выпускников высших сценарных курсов. Секция кинодраматургии СКУ ведет постоянную работу по укреплению и сплачиванию сценарных сил. Да, профессиональных сценаристов у нас еще очень мало — на всю республику пять-семь человек. Это — капля в море. Ведь нам их нужно двадцать-пятьдесят. И мы ищем — в областных писательских организациях, литобъединениях и кружках. Процесс этот долгий, трудный, а иногда и болезненно-мучительный; что ж, ничто не дается просто.

Главную свою задачу сегодня наши кинодраматурги видят, конечно же, в создании фильмов о нашем человеке труда. На это — все силы и об этом — бессонные ночи.

Стареют ленты, но не стареют добрые чувства, внушенные ими, если удается зажечь искрами своего сердца — сердца людей. А для этого надо знать их боли и радости, дышать их воздухом, ненавидеть их ненавистью и любить их любовью. Безразличным в кино справедливо не везет. Жизнь так многолика, непостижима, сложна и стремительна, что я теперь,



«Комиссары»

в свои пятьдесят, совсем по-иному отношусь к словам о том, что «умный из окна комнаты увидит больше, чем дурак, объехавший весь мир». Так-то оно так, но что если умный объедет весь свет?

Я пишу эти строчки в Донбассе. Я люблю этот край, родом отсюда, люблю возвращаться и заметил, если на душе тяжело — земля спокойного, уверенного мужества возвращает силы. Здесь особые люди — душевно щедрые, деловые и мечтательные, земные и великие, и с ними забываешь о своих невзгодах, словно живой воды напился. Здесь, среди своих героев, и горизонты видятся шире. Сейчас идут по штрекам горловские мои друзья, капитаны ведут в морях корабли ждановской приписки, птичницы Волновахи кормят подопечных своего необозримого царства. Вот сейчас, именно в это время, когда я пишу. И от сопричастности к их делам становится светлее и лучше видишь свое дело.

Мысленно окидывая взором пятьдесят лет студии, вспоминаешь и победы, видишь и просчеты, которых, конечно, очень еще много. И особенно ясно чувствуешь и понимаешь с в о ю ответственность. И перед теми дебютантами, которым так рада студия, — курс студии на широко открытые двери для них сулит надежды, обещает хорошие результаты. И главное — перед тем, кто придет в кинозал.

Наши фильмы смотрят повсюду: на заставах в горах, на сибирских трассах; в фабричных цехах, в школьных кинозалах, в сельских клубах. И порой тревога гложет сердце: ведь среди фильмов не только такие, которыми можно гордиться... На какой же ленте завтра будет стоять марка студии?

Впереди — непочатый край дел, задачи одна другой грандиозней. Боевой и трудной тебе судьбы, киностудия имени Довженко.

Леонид Осыка,
режиссер

Время подведения итогов... Студия прожила 50 лет. Работала. Искала. Творила. Находила. Теряла. Мечтала. Обретала свою судьбу. Как любой из нас, чья судьба — это тоже судьба студии. Наш общий дом. Общий труд.

Если вспоминать прошлое студии, его самые неповторимые и самобытные страницы, то прежде всего это, безусловно, сам Александр Петрович Довженко. Я всегда с какой-то робостью заговариваю об этом человеке. Боюсь сфальшивить, сказать громче, звонче, чем позволил бы сказать он сам, хоть и нет в нашем искусстве другого художника столь откровенно пафосного, возвышенного киномышления.

Но в том-то и феномен Довженко, что для него поэтический и патетический стиль был органичным воплощением собственного художественного естества. Довженко принес на советский экран способность любоваться красотой человека. Его герои всегда прекрасны. Они как будто исключают из человеческой натуры зло, трусость, ложь. Они воплощают совершенную гармонию высокой человеческой души и животворной, плодоносящей земли — равно щедрых и равно великих. Для Довженко человек — это действительно чудо природы, и бесконечной вере в эту великую истину учит он нас своими фильмами.

И все-таки Довженко уникален. Нельзя стать подобным ему кинопоэтом, взойдя на котурны высоких слов и умозрительных символов. Нужно чувствовать так высоко и сильно, чтобы сотканная поэтичность строки и кадра не распадались на хорошо просчитанные, холодные элементы ложной многозначительности.

Многие из нас отдали дань поэтическому кинематографу. Он всколыхнул нас, подвел к тайнам глубинной символики, изобразительной полнозвучности, страстной эмоциональности. Мы проникали в тайны экранной пластики. Мы верили в то, что избранные нами для кинорассказа темы могут быть раскрыты с наибольшей полнотой лишь тщательно отобранными средствами поэтического кинематографа. Мы работали увлеченно, но, к сожалению, не уберегли все, что обреталось верой, трудом и сердцем, от бездуховности, бездумности все-

«Дума о Ковпаке»

«Тревожный месяц вересень»

ядных дилетантов, от тиражирования, становящегося модой.

К истинно поэтическим лентам пристроилась масса ремесленных поделок, и холодные копии заслонили живую, первозданную душу оригиналов. Подражатели ринулись к местам чужих удач, но меньше всего было в тех порывах серьезных творческих устремлений. Часто весь художественный замысел укладывался в простейший стимул: «В Карпатах интересно, красиво, весело — давайте снимать!»

Перегиб всегда плох. Приставка «псевдо» возникает именно там, где утрачена мера разумного, непременного, содержательного. Когда форма становится самоцелью, а костюм, даже самый колоритный, заслоняет человека, нужно остановиться и остановить потребителей. Иначе умирает дело всей твоей жизни. Лучшие фильмы поэтического экрана, снятые на Западной Украине, были интересны не внешней фактурностью материла, не формальными изысками изображения, а остротой реальных событий. На фоне совершенной красоты великолепных Карпатских гор разворачивались такие трагические конфликты, которые, казалось, давно уже стали достоянием преданий и былей. Именно в тех местах революционная ломка социальных и семейных отношений происходила в еще недавний, еще всем остро памятный исторический момент. И разве чисто внешняя, вымученная кинематографическая многозначительность и этнографическая живописность могли не оскорбить истинно драматические события и судьбы!

Романтическая одухотворенность не исключает, а предполагает предельно глубокую, полную достоверность. Необходимо чувство меры и чувство нравственной правды — иначе нет веры в сам фильм. Если враг стреляет в героя на наших глазах и бесспорно герой должен умереть, но как будто заговорен от смерти — художник убеждает нас в этом, — то становится эстетической правдой не физическая смерть героя, а его бессмертие. Если нет фальши в таком символическом образе, значит, на протяжении всего кинорассказа мы проникались достоверностью того жизненного материала, который породил эту удивительную силу духа, эту бессмертную веру в высшую правоту своего дела.

Время диктует своего героя. Были на поэтическом экране герои-символы, являвшиеся красноречиво емким, зримым воплощением высокой идеи, романтическим олицетворением человеческих порывов и чувств. Но, как мне кажется, нетрудно заметить, что эволюция такого романтического героя была предопределена всем развитием киноискусства и самой жизнью. В своем движении от общих, иногда чисто умозрительных построений экран естественно шел к психологической углубленности, и стержневым ведущим элементом такого процесса, бесспорно, явился глубинный, неформальный интерес художников к самому человеку.

Так пришел на поэтический экран другой, естественный для нашего времени романтический герой, для которого метафорическая выразительность оказалась попросту недостаточной. Стало ясно, что чисто изобразительная, пусть очень яркая характеристика героя — дело совершенно второстепенное, даже необязательное. Мы поверим и самому обычному, самому неприметному человеку, если психологические характеристики его высоких поступков для нас окажутся безусловно убедительными.

Хотелось бы, чтобы герой моего фильма «Тревожный месяц вересень» Иван Капелюх воспринимался именно так — тем героем, в котором элементы романтической символики возникали ненавязчиво и органично, словно бы выкристаллизовываясь из самих жизненных ситуаций — безусловно реальных и духовно неординарных. Лишь несомненный героизм человеческого духа определял здесь правомерность поэтической символики.

Мы с артистом Виктором Фокиным сознательно сделали Ивана неброским, словно бы похожим на любого соседа по солдатскому строю, где каждому могли сказать: «Иди! Твое место сегодня в этом бою! Тебе вести в атаку!» — и он идет, ибо твердо знает, что этого требует дело и что каждый из строя сделал бы именно так — и стоял бы до конца за победу общего дела, кровного, народного, бессмертного.

Мне особенно близки народные драмы. Когда я выбираю тему будущего фильма, то меньше всего хочу заострять внимание на каких-то узких проблемах, волнующих только какие-то группы людей, даже самых интересных.

Мне близко другое: настроение народной массы в определенный и непременно переломный момент. Это не значит, что я всегда ищу «сверхсобытия», какие-то эпохально-исторические сдвиги и сломы; просто мне кажется, что само понятие глобального перелома в разных обстоятельствах обретает разную смысловую наполненность. В «Захаре Беркуте», например, такой перелом действительно касался целого народа; в «Каменном кресте» — определенной социальной группы людей; в «Тревожном месяце вересне» — одной деревни...

Для меня самыми любимыми всегда бывают съемки массовых сцен. Мне бесконечно интересен тот едва уловимый душевный сдвиг, от которого настроение отдельного человека уже становится неким эмоциональным двуединством — «моим» и «нашим». Лишь с постижением этого особого момента «коллективного чувствования» я могу предоставить действие главным героям. Когда в соединенную единым дыханием людскую массу вводишь актера, его герой непременно обретет эпическую, эмоциональную, поэтическую многозначность. Он впитывает общее настроение, пропустив его сквозь собственную душу, и лишь тогда становится истинным смысловым центром народной драмы — сгустком общих настроений и общих чувств.

Мне кажется, что для моих фильмов такие массовые сцены очень важны — они словно концентрируют все главные мотивы. Вот, к примеру, народное гуляние в «Тревожном месяце вересне». Начинается оно робко, настороженно; каждый человек, по-своему отмеченный военной бедой, еще сам по себе, еще в плену страха и неуверенности. Но постепенно люди разгибаются, стряхивая невидимую тяжесть и обретая заново все многоцветье человеческого бытия. Так постепенно рождается осознанность глубины происходящего: конечно же, война окончена, мир действительно наступил, мир пришел и в их родное Полесье — и надо выпрямиться, надо жить.

«Аты-баты, шли солдаты...»

Мои фильмы порою считают затянутыми, нарочито замедленными по ритму. Мне же кажется, что размеренность, неторопливость экранного действия диктуется самой природой драматургического материала. Когда хочется передать ощущения человека из народа или настроение народной массы, то ритмом кинорассказа естественно избираешь ту несуетливость раздумья, которая сродни народному мышлению, народной психологии.

Фильмы, созданные мною до сих пор, были основаны на более или менее отдаленном во времени историческом материале. Фильм «Море», над которым я работаю сейчас, дал мне возможность испробовать себя в кинорассказе о современности.

О незавершенной работе говорить непросто, поэтому скажу лишь об основных проблемных «посылах». Мы обратились к актуальной сегодня «экологической проблеме» в одном из частных ее проявлений — к судьбе Азовского моря. Попытались взглянуть на этот государственный вопрос сквозь души людей, жизнь которых связана с жизнью их уникального моря, исследовать преломление реально значительной социальной проблемы в разных человеческих характерах, в их психологии.

Наш главный герой — писатель. В этом есть своя сложность. Обычно человеку такого рода отведено минимальное количество экранных поступков, зато через него словно бы раскрываются образы других людей, проходят все нравственные и эмоциональные токи экранной драмы. Нашего писателя играет народный артист СССР Константин Степанков.

Мы снимаем «Море» на Кубани, так что изобразительный фон ленты совершенно нов для меня. Не знаю, многое ли из прежних пристрастий перенесу я в эту работу, ибо интересна она мне не перепевами, повторением прошлого, а возможностью освоения эстетически нового пространства — пространства жизненного...

Очевидно, следующая моя работа будет связана с глубоким пластом исторического прошлого нашей родины — Киевской Русью. Быть может, литературной основой послужит здесь рассказ о времени правления князя Владимира, и возможно — непосредственно материал классического произведения древне-

русского эпоса «Слово о полку Игореве» (литературный сценарий этой экранизации пишут Глеб Панфилов и А. Червинский). Нам хочется снять фильм об историческом прошлом колыбели славянских народов — Киевской Руси, снять к 1980 году — году, когда славному Киеву исполнится 1500 лет...

А студии нашей сегодня всего 50. И это юбилейное число многомерно. В нем — далекие годы творчества тех прекрасных мастеров, которых сегодня называют классиками киноискусства. В нем — жизнь нашего поколения, уже разделенная на творческие этапы, уже вошедшая определенной частью своей в историю студии. В нем — первые годы сегодняшней творческой молодежи.

То и дело возникает у нас разговор о национальном кинематографе. Это стало почти традицией, но, как и всякая живая традиция, в определенный момент она требует современного осмысления. Что такое национальное кино? Может быть, перенесенные на республиканскую почву проблемы и темы? Может быть, приметы национального колорита в фильмах мастеров республиканских студий? По-моему, сейчас гораздо естественнее говорить о едином советском киноискусстве, обогащенном взаимопроникновением и взаимовлиянием национальных культур.

И мне хотелось бы сказать, что главной творческой и нравственной традицией я считаю традицию честности, искренности, неуспокоенности. Художник должен бесконечно искать и думать, должен вынашивать и, как естественную необходимость, рождать свое экранное детище, а не перескакивать из картины в картину, из темы в тему, из стиля в стиль лишь по ступенькам относительного профессионализма.

Мне нравится, что наши лучшие молодые режиссеры относятся к процессу творчества бережно и осознанно, стараясь честность и бескомпромиссность сделать определяющей этической нормой своего собственного пути в искусстве. Мне нравится, что и Михаил Беликов, и Михаил Ильенко, и Роман Балаян, и Борис Савченко не торопятся доказывать свою профессиональную состоятельность за счет числа «сработанных» единиц. Сегодня молодое поколение украинских кинематографистов стремится доказать свое право на профессию художественной полноценностью экранного произведения, выношенного умом и сердцем.

Для определения нашей режиссерской жизни есть одна очень жесткая мерка — экранно прожитое время. Как бы красиво или косноязычно мы ни говорили, стоит только «спроецировать» результат наших многодневных и даже многолетних трудов на бесстрастно белый квадрат экрана, и сразу же оказывается ясно, стоило ли нам принимать на себя все муки и радости, связанные с рождением этих двух с половиной тысяч метров пленки, именуемых кинофильмом.

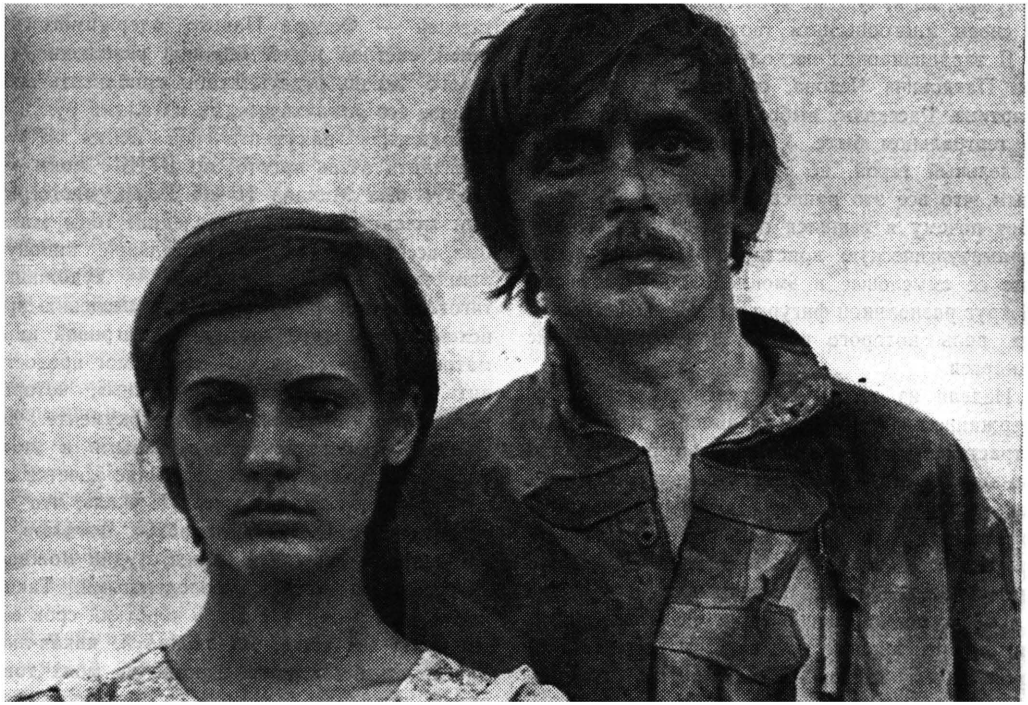
Михаил Ильенко,
режиссер

Начну с одного поразительного недавнего впечатления. Оно, хоть и может показаться на первый взгляд нехитрой данью «ретроспективной традиции», основано на самом глубоком личном ощущении. В связи с юбилеем Игоря Андреевича Савченко мне довелось посмотреть почти все его фильмы: те, что я видел прежде — с радостью воспоминания и те, которые не видел, с радостью нового знакомства.

Чем же поражает савченковская ретроспектива?

Прежде всего, редкостной мощью фильмов — идейной, эмоциональной. Талантливый художник-реалист ставил на экране проблемы с интеллектуальной масштабностью, художественной проникновенностью и отточенным профессионализмом истинного киномастера.

Удивительна созвучность произведений Савченко самым волнующим вопросам современности. Этот художник всегда обращался к темам крупным и воплощал их на экране непретенциозно, в лучших реалистических традициях. Герои его лент значительны как определенные социальные типы и полнокровны, узнаваемы как живые люди. Не случайно, увидев однажды, мы и сегодня помним Богдана



«Праздник печеной картошки»

Хмельницкого, вдохновенно воплощенного Николаем Мордвиновым, и лукавого дьяка Гаврилу — Михаила Жарова, и Тараса Шевченко, трагически лиричного Шевченко, олицетворенного Сергеем Бондарчуком.

А исторический фон событий... Как бережно воссоздавался он автором! Как точно был передан в деталях! Все пространство экрана «обживалось» режиссером, словно бы вошедшим в иное историческое время, чтобы рассказать о нем языком простым и доступным, сплетая голос великих исторических событий с голосом современности.

Игорь Андреевич Савченко заслуженно причислен к классикам советского киноискусства. Но почему же его произведения должны без движения лежать на академических полках, почему мы так неоправданно рано исключили из нашего кинопрокатного обихода «Богдана Хмельницкого» и «Тараса Шевченко», обеднив незнанием этих интереснейших лент миллионы нынешних зрителей! И до чего же много и трудно придется работать многим из нас, чтобы хоть как-то приблизиться к уровню этих фильмов, к их художественной цельности, к полноценному бытию в конечной инстанции — в «контрольном пространстве» зрительного зала...

...А недавно собственная режиссерская судьба свела меня с человеком, творческая биография которого стала одной из наиболее известных страниц в истории советского кино и связана также с развитием кино Украины: главную роль в моем последнем фильме исполняет Борис Федорович Андреев. За этим могучим человеком — сорок лет жизни нашего кинема-

тографа, но какую же трепетность сохранил он в своем многоопытном творчестве.

Я экранизировал несколько рассказов Антона Павловича Чехова, соединив их в одной картине. Рассказы, выбранные для фильма, — о театральном быте. У каждого из них свой отдельный герой, но мне показалось вероятным, что все это написано об одном человеке. Вот почему я решился объединить их в одну драматургическую конструкцию, сосредоточив все ее смысловые и эмоциональные элементы вокруг разноликой фигуры трагика Блистанова, на роль которого и был приглашен Борис Андреев.

Неделя из жизни Блистанова, ставшая содержанием фильма, полна высоких и смешных страстей. И в эту примечательную неделю, а по-нашему, в эти полтора часа экранной жизни Блистанов должен перетряхивать, пересматривать все, чем жил долго, неразумно и многотрудно. С какой же озаренной первозданностью взялся мастер за эту роль!

Сейчас фильм завершен, а мне чуть грустно, потому что никогда еще не испытывал я такой радости от пребывания на съемочной площадке, никогда одно лишь предвкушение будущей съемки не давало мне такого ощутимого состояния счастья, как было это в период работы с Борисом Федоровичем Андреевым.

Пока в моем «послужном списке» еще два фильма: «Там, вдали, за рекой» — игровой и «Круг» — документальный. Если беспристрастно вспоминать об игровом, то при нынешнем осознании всех его несовершенств отрекаться от него не хочу, потому что даже с его огрехами и просчетами связаны очень дорогие для меня мотивы, смысловые и нравственные: мечта человека о возможности совершить невозможное и неизбежный трагикомизм сопутствующих этим устремлениям реальных обстоятельств. Думаю, что герой трагикомедии — один из самых современных человеческих типов, ибо в нем с предельной остротой отражаются все грани человеческой судьбы, богатой и радостями и печалями, щедрой и на комическое и на возвышенное. Таким хотелось мне сделать героя моего первого фильма «Там, вдали, за рекой» — молодого человека из удивительного племени мечтателей — Федора Панько, одержимого высокой, светлой идеей мировой революции, готового жизнь отдать, чтобы приблизить освещенное его романтическими идеалами будущее.

Появление документальной ленты «Круг» объяснить очень просто: во ВГИКе моим мастером был Михаил Ильич Ромм, многогранный талант которого в последние годы жизни был всецело отдан документальной кинопублицистике. Очевидно, Ромму — художнику, тяготевшему к философскому осмыслению происходящих в мире событий — игровой кинематограф в какой-то момент не смог предоставить того уровня «зримой истины», который изначально заложен в кинодокументе. Его ученики не остались равнодушными к этому виду кинематографа. Мне и сейчас хочется делать документальные ленты. И жаль, что это не принято на студиях игровых фильмов.

Последние годы для нашей студии можно с уверенностью назвать молодежными. Такого количества дебютов в столь короткий срок еще не знала ни наша, ни, пожалуй, какая-либо другая студия страны. Многие из моих товарищей получили серьезную возможность реализовать свои творческие планы. Эта благотворная творческая и производственная атмосфера, которая была создана старшими товарищами, воспринявшими Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» как прямое руководство к действию, чрезвычайно важна и ощутима в нашей повседневной работе. Мы на собственном опыте прочувствовали плодотворность неформального, активного внимания к поре нашего ученичества в профессиональном кинематографе и только ответственным, бескомпромиссным отношением к общему делу можем достойно ответить на проявленную заботу.

...Итак, каков же он — день нынешний — у нашего украинского кино и у меня, одного из молодых его представителей? Не возьмусь за обобщающе исчерпывающий ответ, но от себя скажу: сложный, как всякий глубинный поиск, тяжкий, как всякий неустанный труд, но, конечно же, непреходяще интересный, как сам процесс творчества.

Ирина Шевчук,
актриса

Как ни притягательно в час юбилея говорить о традициях, мне, молодой актрисе, представляющей совсем недавно сложившуюся творческую генерацию украинского кинематографа, сделать это очень непросто. Классическое наследие Александра Петровича Довженко или Игоря Андреевича Савченко вошло в мою жизнь уже страницей учебника истории кино. Поэтому для нас, молодых, творчество этих художников лишено «хрестоматийного глянца». Мы понимаем и чувствуем его могучую силу, воспринимаем сделанное ими как своеобразное завещание нам, молодым, а потому остро ощущаем ответственность перед будущим.

Моим «крестным отцом» в кинематографе стал режиссер Станислав Ростоцкий. Нет таких теплых слов, адресованных когда-либо благодарным учеником своему учителю, которых я не могла бы сказать о Ростоцком. И дело не просто в том, что наиболее удачные роли я сыграла в его картинах, что участие в фильме «А зори здесь тихие...» сразу же вывело меня и моих коллег на широкий экран — всесоюзный и международный. Причины здесь гораздо более глубокие: выйдя на съемочную площадку, я сразу же узнала, что такое работа в полную силу, неустанная и бескомпромиссная, отметающая унизительные скидки на робкую молодость и недостаточный профессионализм. Только максимум необходимого, только предел возможного — с первого часа актерской жизни и навсегда...

В таком тесном содружестве с русскими кинематографистами я вижу не только возможность чисто профессионального обогащения. Для меня плодотворность творческого развития украинского кино ощутимо связана с глубинными течениями того же процесса во всем советском киноискусстве. Духовное родство народов нашей страны является вечно живым родником для творческой созидательной энергии. Именно в условиях братского единения народов с необычайной полнотой раскрылся творческий потенциал украинского искусства.

Для нас, молодых, чрезвычайно важны внимание и тепло старших товарищей. Мы всегда будем благодарны тем людям, тем художникам, которые старались обучить нас основам профессии без снисходительного покровительства, которые отнеслись к нам по-настоящему дружески, заинтересованно, серьезно. Когда приступаешь к новой работе на родной студии, то здесь, кажется — и стены помогают.

Отснявшись в нескольких фильмах нашей студии, я хочу упомянуть сейчас две из своих последних работ. Одна из них — роль Христины в картине «Право на любовь» режиссера А. Слесаренко. Этот образ интересен для меня чертами классического национального женского характера — в нем есть и лиризм, и поэтичность, и трагедийные краски. Не берусь утверждать, продиктовано ли такое решение объективной реальностью самого фильма, но субъективной логикой характера развития героини, мне думается, его можно обосновать.

Другая роль важна для меня своей непохожестью на большинство моих актерских работ, сосредоточенных в основном в русле героической романтики, приподнятой лиричности. Это — жена капитана из фильма молодого режиссер О. Фиалко «Ералашный рейс» (по А. Новикову-Прибою), роль, возвращающая меня к привлекательной еще со студенческих лет острой характерности.

О каком образе я мечтаю — знаю твердо. Волнует судьба человека современного, которому до обидного мало экранного времени мы уделяем. Вернее, даже не времени — фильмов на современные темы, в том числе и на Киевской студии, стало выходить гораздо больше, но вот глубины понимания характера, проникновения в его суть, в его особенности, умения создать образ неповторимо индивидуальный — этого как раз и недостает. Как много нужных и прекрасных слов должен сказать советский кинематограф, включающий в свою орбиту и нашу студию имени Довженко, о высоких, крупных женских характерах и судьбах, нравственно и эстетически обогатив себя и, конечно же, нашего зрителя!

В подготовке материалов номера принимали участие З. Фурманова, В. Скоморовский, Ю. Морозов, Е. Стишова.

Ефим Дзиган

Стиль и метод

Дискуссия о стиле советского киноискусства, начатая журналом «Искусство кино», весьма своевременна. Мы уже обладаем достаточно многообразным материалом, огромным социальным и творческим опытом, чтобы серьезно проанализировать: что такое стиль советского киноискусства? Чем отличается он от киноискусства других стран? Что, наконец, характеризует основополагающие черты нашего кино?

В поисках определения понятия стиля советского кинематографа нет нужды многословно описывать тот или иной фильм. Иначе вместо строгого анализа признаков стиля мы рискуем предложить читателю просто рецензию — жанр более вольный и свободный, побуждающий иных исследователей предписывать создателям картин некие позиции, якобы заранее ими установленные. Помню как после того, как вышел фильм «Мы из Кронштадта», появилась статья, автор которой утверждал, будто картина снята на основе принципа... «трех партикаблей». (Партикабли — такие подставки, которые ставились на разных уровнях, чтобы снимать кадр с верхних точек, тогда операторских кранов не было.) Признаюсь, это было для меня полной неожиданностью! Снимая картину, я думал совершенно о других вещах. Не о «трех партикаблях», а ставил перед собой куда более серьезные задачи. Мне хотелось правдиво и выразительно рассказать о событиях гражданской войны, участником которой я был, показать героизм и преданность делу революции балтийских моряков, решимость, не щадя жизни, защищать завоевания Великого Октября. Одним словом, прежде всего я думал о том, что составляет идейно-художественное начало фильма. Ну а в статье весь фильм был сведен к техническому приему. Я вспомнил об этом курьезном случае, когда в статье В. Михалковича прочитал, как он трактует стилистику «Восхождения» Л. Шепитько. Исследователь приписывает постановщику эстетику документализма, прием съемки как бы скрытой камерой, отчего в кадрах на первом плане оказываются ветви деревьев, кустарник и т. п. Я же думаю, что Л. Шепитько решала куда более сложные проблемы, касающиеся и стиля и содержания фильма в целом, а также характеров персонажей.

Имея определенный кинематографический опыт, я бы проанализировал описанные кадры иначе. Во время съемок мы нередко сознательно ставим на первом плане какой-то предмет, необязательный в кадре, для того, чтобы дать глубину снимаемому плану, на какой-то момент прикрываем действие на экране, что придает кадру как бы недоговоренность, побуждает зрителя к домысливанию, к сотворчеству.

Вызывает недоумение и некоторая терминология, которой пользуются участники дискуссии. Что, например, такое «живописное кино»? У нас, практиков, нет такого термина. Мы говорим об изобразительном решении картины. Оно может быть и поэтическим — в духе А. Довженко, и подчеркнуто романтичным, сугубо реалистическим.

Утверждается также, что живописность стала распространенным ныне стилем. Я бы поостерегся делать такие обобщения. Может быть, в данном случае точнее говорить о высокой культуре и выразительности изобразительного компонента фильма. Но правомерно ли сводить

Редакция продолжает дискуссию о стилевых направлениях в современном советском кинематографе (см.: «ИК», 1978, № 1, 2, 3).

стиль фильма только к характеру изобразительности? Получается, что одно из выразительных средств киноискусства является доминантным признаком стиля. Так ли это?

Далее В. Михалкович устанавливает наличие в одном и том же произведении двух разнообразных стилей, считая такое смешение языков одним из признаков современного кино. Но и многоязычие и разностильность имеют свое точное наименование — эклектика. Если в фильме смешиваются разные стили — это скорее говорит об эклектизме авторского произведения, чем о неком многообразии языков-стилей, уживающихся в одном фильме, как пытается уверить читателей автор статьи.

Однако академическое понятие стиля определяется как «единство основных идейно-художественных особенностей, отличительных черт, проявляющихся в творчестве писателя, скульптора, архитектора, композитора и т. д.».

Разумеется, это в полной мере относится и к киноискусству. Следовательно, совершенно бесспорно, что идейно-художественное единство и является основополагающим признаком стиля!

Когда же этого единства нет, то вряд ли можно эклектичность произведения выдавать за отличительную особенность стиля.

Спорно и утверждение, будто современное кино все чаще характеризуется «интенсивной живописностью кадра и статичностью камеры». Наоборот, современное кино активно использует динамичную камеру. Съемка панорамами с внутрикадровым монтажом — вот что такое выразительность киноязыка сегодня.

Это легко можно установить, если задуматься о первопричине монтажного строения кинофильма. Почему в кинематографе необходимо дробить действие на отдельные кадры, различные планы? Обычно говорится, что монтаж — это природа киноискусства, непреложный закон кинематографической впечатляемости. Поскольку сцена, снятая с одной точки, неизменная в своем пространственном решении, как это делалось на заре кинематографии, становится театральной, бледной и не впечатляет зрителя в такой мере, как при монтажном киноповествовании.

Действительно, если снять, к примеру, двух актеров, ведущих длительный диалог за столом, то экранный эпизод получится маловыразительным. Но когда актеры в такой же статичной мизансцене исполняют тот же эпизод в театре, зрители прекрасно его воспринимают. Так почему же в кинематографе этот эпизод необходимо разбить на ряд отдельных кадров и планов, беря в поле зрения объектива то обоих актеров общим планом, то снимая их ближе, то выделяя крупно каждого из партнеров? Чтобы ответить на этот вопрос, следует сделать сравнительный анализ характера восприятия зрителем действия, происходящего на театральной сцене и на экране.

В театре зритель совсем не воспринимает сценическое действие только в неизменном пространственном объеме, во всем масштабе сцены или, как мы говорим, «общим планом», а сосредоточивает свое внимание по-разному: то на всем «зеркале» сцены, то на отдельных ее частях, на разных персонажах или деталях. Иными словами, люди в театре как бы сами «монтируют» то, что происходит на сценической площадке. Зрители в театре фиксируют свой взгляд то на обоих актерах, то лишь на их лицах, то на каждом в отдельности...

Такая «избирательность» обусловливается тем, что человеку присуще естественное, природное свойство воспринимать все, что он видит, в различных отрезках пространства — и на самых обширных и на минимальных. Именно благодаря этому человек видит и познает явления зримой действительности максимально детализировано и многообразно.

Такое визуальное восприятие в разном пространственном объеме происходит всегда, непрестанно, в каждое мгновение бытия человека, воспринимающего окружающий его видимый жизненный мир только так!

И когда в кинематографе экранное действие отображается лишь в одном пространственном выражении (снимается с одной, неизменной точки зрения), то тем самым нарушается естественное восприятие человеком зримых явлений, что ведет к безусловному попранию органического природного характера зрительного восприятия человеком всего окружающего.

В жизни мы меняем объект своего внимания непрерывно, переходя от общей картины явления к его частностям и деталям. Именно поэтому широкое использование панорамной съемки с внутрикадровым монтажом является наиболее соответствующим естественному зрительному восприятию человека. Что и характеризует этот прием съемки как наиболее используемый в современном киноискусстве. Конечно, режиссура в отдельных случаях пользуется и статичной камерой, когда это обусловливается характером сцены и стремлением к контрастному сопоставлению различных приемов монтажного построения.

И никак нельзя согласиться с мнением, что стиль фильма зависит от приемов съемки — статичными планами или динамичными.

Есть еще ряд существенных начал кинематографической выразительности: пластическое бессловесное действие, монтаж, звук, синхронный и асинхронный, экранное пространство и время — все это тоже входит в понятие киноязыка и определяет стиль кинематографического произведения не в меньшей мере, чем изобразительный ряд. Тем не менее опираться лишь на совокупность формальных — технических — приемов режиссуры, ограничивать понятие стиля только изобразительным характером фильма значит отрывать его от идейно-художественного содержания кинопроизведения.

Существует другая точка отсчета, иные, более значительные параметры.

Истоки индивидуального стиля заложены в личности художника, в его мировоззрении и мировосприятии, что всегда находится в сложной зависимости от закономерностей социально-общественного развития. Они определяют и стиль эпохи и стиль художника.

Творец, обрабатывая материал реальности, исходит из той действительности, в которой живет. За ним стоят культурные и идеологические ценности, сформировавшие его как художника, определившие его гражданские и творческие идеалы.

Нашему искусству присуще единство основных идейно-художественных принципов, обусловленных единством мировоззрения советских художников, единством целей и задач искусства, сознательно поставившего себя на службу интересам народа. Это единство было выработано в процессе революционной ломки, перестройки мировоззрения творческой интеллигенции. Оно, это единство, было завоевано в тяжелых и длительных классовых боях, в которых определился новый взгляд на мир, а вслед за ним определились и принципы нового, социалистического искусства. Ленинский лозунг «искусство принадлежит народу» родился в недрах качественно нового сознания.

Приемы, способы работы у советских художников разные, а вот метод подхода к действительности, взгляд на нее — единый в своем существе. Марксистско-ленинский.

Метод не только влияет на стиль. Метод в большей мере определяет стиль. Советское киноискусство имеет таким образом общую стилевую основу, если понимать стиль советского кино широко, базируясь на методе социалистического реализма. Стиль и метод в данном случае взаимодействуют, взаимовлияют.

В чем же проявляется стилевая общность советского киноискусства, где, в каких компонентах стиля она обнаруживается?

В первую голову, в выборе темы для художественного произведения, в выборе героя, в характере проблематики. Лучшие советские фильмы всегда отличались и отличаются социальной значимостью затрагиваемых проблем. Они связаны с глубинными интересами народа, с его социальным бытием. И в этом смысле «Броненосец «Потемкин» и «Чапаев», «Земля» и «Щорс», «Депутат Балтики» и трилогия о Максиме при разности индивидуальных стилей представляют собой идейно-художественное единство, все признаки которого мы находим и в лучших произведениях последнего времени, скажем, таких, как «Они сражались за Родину» С. Бондарчука, «Восхождение» Л. Шепитько и других. Стиль советского киноискусства развивается непрерывно, но первородные его черты не изменяются. Те черты, которые зиждятся на основополагающих началах нашего мировоззрения, нашей коммунистической идеологии и морали, столь фундаментально разработанных марксистско-ленинской эстетикой. Умение видеть социальные явления в раз-

витии, в революционной перспективе, исторический оптимизм в оценке действительности, отображение нового героя, человека активного социального действия — вот чем определяется сегодня взгляд советского художника на мир.

Таковы коренные черты метода социалистического реализма.

Разумеется, стиль советского киноискусства не есть нечто неизменное, раз и навсегда данное, метафизически застывшее. Стиль — это еще и эстетическое познание жизни. А жизнь, как известно, на месте не стоит. И говорить об изменениях стиля — значит прежде всего говорить о том, как изменилось мироощущение современного человека, современного художника, как оно обогатилось и усложнилось в процессе научно-технической революции, в процессе глобальных перемен, происходящих в мире.

Научно-техническая революция обусловила и новые технические приемы, которыми пользуются кинематографисты, и это непрерывно обогащает выразительные киносредства.

Вообще понимание роли тех или других выразительных средств в кино меняется на протяжении восьмидесяти лет его существования.

Изменился, например, монтаж. Он перестал считаться главным средством кинематографической выразительности, как в 20-е годы.

Некоторые участники дискуссии о стиле советского кино апеллируют к работам уважаемых авторов В. Туркина и Б. Эйхенбаума, используют цитаты из них в качестве аргументов. Но высказывания: «Стиль — это монтаж» и «Стиль определяется не самим содержанием кадра — людьми, вещами и декоративными массами, но кинематографическим «исполнением» кадра, так же как и сочетанием кадров (монтаж)» — относятся к периоду немого кинематографа. Сегодня такие цитаты не могут быть серьезными аргументами. И прежде всего потому, что ими отрицается с о д е р ж а н и е кадра и гипертрофируется роль монтажа, как якобы главного и решающего компонента фильма, будто бы определяющего его стиль.

Вспомните нашу классику: «Чапаева», «Броненосец «Потемкин», «Щорса», фильмы о Ленине, трилогию о Максиме и ряд других — разве они не являются наглядной иллюстрацией бесспорного положения о том, что стиль, художественный строй картин определяются мышлением художника, его идейной и гражданской позицией, а не приемами съемки и монтажа! Именно поэтому эти фильмы десятилетиями продолжают жить на экранах.

Если в фильме нет социально значимой проблематики, интересной зрителям, если содержание и художественное качество примитивны, то такая картина, мелькнув на экране, уходит в небытие. И «живописность» здесь не спасает!

Акцент на каком-то выразительном компоненте фильма иной раз создает иллюзию индивидуального стиля. Изысканное построение кадра, игра фактурами, любование формой, картинность... Эти чисто внешние черты нельзя принять за признаки современного стиля. К тому же подобное увлечение формальными приемами наш кинематограф уже не раз переживал и неизменно отказывался от него.

Доминантой подлинного стиля является мысль. Иными словами, то, что думает художник о круге проблем, которые его волнуют. Отношение творца к действительности, его творческий метод являются основными стилеобразующими факторами. В применении к кинематографу это означает также, что режиссер не является всевластным создателем стиля фильма. Определенные тенденции стиля заложены уже в драматургии — в сценарии.

Обращусь к собственному опыту. Можно ли было поставить сценарий В. Вишневского, игнорируя его дух, его своеобразную яркую манеру? Меня, как и Вишневского, привлекал стиль героико-эпический, отражающий патетику гражданской войны. Потому что родившийся в то время в советском искусстве героический стиль был стилем эпохи. Он отражал эмоциональный дух времени, концентрировал его социально-общественные, народные черты.

То же самое могу сказать и о поставленном мною фильме «Железный поток». Стилистика картины во многом уже определялась неувядаемым произведением А. Серафимовича, его героическим пафосом.

И сегодня этот стиль обеспечивает успех таких картин, как «Освобождение», «Они сражались за Родину», «Иваново детство» и других.

Это говорит о том, что потребность в героическом искусстве, в кинематографе крупных эпических полотен, отображающих большие, важные, масштабные события времени, очень сильна в народе. Не могу сказать, что современное кино эту потребность удовлетворяет,

Позволю себе одну цитату. Замечательный русский писатель Иван Бунин писал в 1912 году: «Следует отметить еще одну странность в характере современной литературы. Я подразумеваю, что она дает много пищи рассуждениям критики, но зато, мне кажется, она утратила способность непосредственного воздействия на душу читателя. Между тем цель литературы заключается именно в непосредственном эмоциональном воздействии. И вот этого-то, эмоционального органического элемента слишком мало в произведениях современных писателей, но зато в них более чем надо головного...»

Это высказывание, на мой взгляд, имеет прямое отношение и к нашему современному кинематографу. Многим фильмам порой явно недостает должной степени эмоционального воздействия на зрителя, что ведет к утрате контакта с ним Ведь люди ходят в киногеатры, чтобы радоваться, печалиться, негодовать и испытывать чувство солидарности с героями фильмов. Словом, жить их страстями.

«Дефицит» эмоциональности восприятия в киноискусстве сказывается и у некоторых критиков. В ряде статей «головной» характер восприятия преобладает над эмоционально-образным. Идет рассудочное анатомирование структуры фильма, в то время как эмоциональный тонус совершенно не учитывается.

Когда на экраны выходят фильмы, авторы которых всерьез думают об интересах будущего массового зрителя, о том, как завладеть его вниманием, картины эти пользуются неизменным успехом. Назову «Судьбу человека» С. Бондарчука, «Балладу о солдате» Г. Чухрая, «Монолог» Е. Габриловича и И. Авербаха, «Калину красную» В. Шукшина, «Подранки» Н. Губенко. Содержательность, сила эмоционального воздействия этих лент сделали их близкими, дорогими зрителю.

Рад тут же назвать и фильмы совсем молодых режиссеров В. Шамшурина и В. Лонского — «Безотцовщина», «Приезжая».

При определении стиля советского киноискусства нельзя забыть о славных немеркнущих традициях советской кинематографии. Это вечно живой источник подлинно новаторского, революционного искусства советского кино, и только на основе продолжения лучших традиций нашего кино возможно дальнейшее движение вперед. Конечно — и это естественно, закономерно и органично, — традиции будут обогащаться, приобретать новые черты при незыблемости основополагающих начал советского искусства — партийности и народности.

Выше говорилось о значении выбора темы художником, выбора проблематики. Хотя, разумеется, обращение к той или иной высокой, общественно значимой теме само по себе еще не дает гарантии успеха. Верно выбрать объект для размышлений на экране —этого еще мало. Необходимо умение правдиво, достоверно отобразить явления действительности, необходима страстная убежденность художника, одержимая потребность сказать людям то, что он считает граждански, социально-общественно важным.

К сожалению, порой возникает впечатление, что жизнь персонажей многих картин словно изолирована от конкретных социальных условий нашей жизни, от событий, характеризующих великие свершения наших дней.

Традиции советского киноискусства призывают нас не просто к актуальной проблематике — к глубокому показу жизни людей в условиях социалистического общества, к яркому изображению героических дел и подвигов советского народа.

Подлинный стиль нашего кинематографа выражается прежде всего в идейности содержания фильмов, в их социально значимой тематике, гуманизме, в утверждении высоких моральных ценностей, в ярком художественном воплощении событий времени, народных судеб. Характеризуя стиль нашего киноискусства, эти качества в первую очередь отличают произведения советского кинематографа от картин, создаваемых в странах иной социальной формации.

В. Нахабцев

Внимание: «Электроник-кам»!

Несколько лет назад мы встретились с режиссером Эльдаром Рязановым на студии. Рязанов спросил: «А хотел бы ты снять двухсерийную картину за 3 месяца на трехкамерной системе?»

Я задумался. Предложение неожиданное: две серии за три месяца вместо полутора лет. Уж больно неправдоподобно короткие сроки. И потом — трехкамерная система. Что это такое? Снимать тремя аппаратами? Одним-то аппаратом снимать непросто — уметь надо, — а тут сразу три камеры.

Интересно!

Страх перед неизвестным быстро превратился в жгучий интерес к этому неизвестному, и тут же, через три минуты, я дал согласие.

Эльдар Александрович спросил: «А сценарий ты хочешь прочитать?» Ведь сначала, как известно, принято читать сценарий, а потом уж или давать согласие на работу или отказываться от нее. Обычно так и бывает, но тут — случай во всех отношениях необычный.

Рязанова я знал хорошо. Как режиссера (работали вместе на картинах «Дайте жалобную книгу», «Берегись автомобиля», «Зигзаг удачи») и как сценариста, драматурга (все его книги стоят у меня дома на полке). Известно мне было и то, что новый сценарий написан им в соавторстве с Э. Брагинским и в качестве пьесы идет более чем в ста театрах страны. Конечно, мы давно не встречались в совместной работе: после трех фильмов с Рязановым я снял четыре картины с другими режиссерами. Но веру в Рязанова перерыв в наших отношениях не ослабил, поэтому сразу решил: раз он предлагает да еще что-то необычное, неизвестное, надо соглашаться.

— Нет, сценарий читать не буду. То есть буду, но потом, для работы, а сейчас — согласен и так.

Так началась работа над фильмом «Ирония судьбы, или С легким паром».

●

«Электроник-кам» — западногерманская система, в которой имеются три киносъемочных аппарата, снабженных телевизионными визирами. Эти визиры скоммутированы с пультом управления, на котором смонтирован магнитофон для записи изображения на магнитку, здесь же три телевизионных экрана соответственно каждой камере и четвертый экран — «выходной». На нем при помощи кнопок пульт позволяет монтировать магнитную запись изображения на ходу.

Таким образом параллельно с обычной съемкой на кинопленку идет магнитная запись изображения. Это одно из преимуществ системы перед обычной съемкой, так как есть возможность сразу, здесь же в павильоне отмотать назад записанный на магнитку дубль и увидеть его изображение на телевизионном экране, не дожидаясь проявки негатива и печати позитива. Конечно, такой просмотр не дает полного представления о будущем изображении. Во-первых, это черно-белая запись, а на кинопленке будет цвет. Скрадываются и многие другие «тонкости» изображения: нет фактуры лиц и деталей обстановки, нет световых переходов.

Но все-таки сразу видишь мизансцену, видишь игру актеров. Система позволяет запи-

сывать также и репетиции, внимательно просматривать их, вносить соответствующие коррективы в мизансцены, в работу актеров.

Все это дает возможность сократить количество дублей на кинопленке. Репетируй сколько хочешь, каждую репетицию записывай на магнитку (ведь потом ее легко стереть) — вот тебе и дубли и экономия пленки.

Иногда в подобной записи изображения можно увидеть и грубые ошибки в освещении, но, как правило, верное суждение о будущем кадре с изобразительной точки зрения по видеозаписи составить нельзя.

Система позволяет вести съемку сразу тремя аппаратами или последовательно включать ту или иную камеру.

В съемке несколькими камерами, безусловно, есть свои преимущества, но также очевидны и недостатки, причем недостатки обнаруживаются раньше, а достоинства начинаешь понимать только потом.

Система «Электроник-кам» создавалась для съемок телепрограмм. Ревю, например, снимать несколькими камерами очень удобно. Одна снимает общий план, другая — средний, третья — крупный. Все три камеры работают в одном направлении.

Система вообще удобна для фиксации на пленку представлений, спектаклей, концертных номеров, в которых есть четкое разграничение сцены и зрительного зала. По одну сторону — театрализованное действо, по другую — стоят камеры и фиксируют его. Большую программу можно снять за неделю, даже меньше. Скажем, концерт симфонического оркестра под управлением Герберта Караяна снимался столько времени, сколько продолжался сам концерт. Но для этого, конечно, нужен «железный» сценарий, о котором я скажу ниже.

Короче, в названных случаях никаких потерь в творческом плане и только выигрыш во времени.

Желание максимально сократить съемочный период, самый дорогой в фильмопроизводстве, и руководило прежде всего изобретателями системы. Это им удалось. Система успешно применяется при съемках различных телевизионных программ в нашей стране и за рубежом, сокращая расходы на производство фильмов.

Принципиально иное использование системы «Электроник-кам» началось после того, как она появилась на «Мосфильме». Здесь с использованием этой системы сейчас уже снято более десяти игровых фильмов, над созданием которых трудились разные режиссеры, разные операторы. И работали все они поразному. Работать по шаблону в технологии, в методике трехкамерной съемки оказалось невозможно, хотя эта система и предполагает в методическом плане работу по точному сценарию — «пультовому сценарию».

Я буду говорить, разумеется, о собственном опыте. Об опыте работы над фильмами «Ирония судьбы» и «Служебный роман».

«Пультовый сценарий», как я его понимаю, хотя никогда его не писал и по нему не работал, — это, вероятно, исчерпывающе полная запись, «партитура» будущей съемки с точным описанием мизансцен, указанием положения актеров и съемочных камер в пространстве, а также изменений крупностей, монтажных переходов. Наверное, так. Уверен, что такой сценарий необходим для съемки фильмов-концертов и других телепрограмм, где все можно предусмотреть заранее.

Может быть, в таком сценарии есть некоторый смысл и применительно к съемке кинофильма, вернее телефильма, особенно в том случае, когда он используется лишь в качестве «болванки», допускающей необходимые отклонения в процессе съемки. Но мы в своей работе вообще отказались от какого-либо «пультового сценария». У нас был обычный режиссерский сценарий. И объясняется это вот чем.

В работе режиссера Э. Рязанова импровизационный момент, найденное непосредственно на площадке художественное решение имеют громадное значение. И сейчас отдельные реплики или фразы частенько рождаются на съемочной площадке и даже в тонателье при озвучивании фильма (работа не прекращается до последней минуты). Где уж тут го-

Рабочий момент. Режиссер Э. Рязанов и оператор В. Пахабцев

ворить о заранее размеченных мизансценах и до деталей предусмотренных актерских решениях в тех или иных эпизодах!

Чтобы меня правильно поняли, должен оговориться. Все сказанное выше, конечно, не значит, что творческий процесс у Рязанова на съемочной площадке каждый раз начинается с нуля, на голом месте. Совсем нет. При съемке на «Электроник-кам» дается двухнедельный репетиционный период в готовых декорациях с актерами, где есть возможность наметить в общих чертах «здание» будущего фильма, порепетировать с актерами.

Тем не менее «пультового сценария», как я уже сказал, у нас не было. Роль такого сценария каждый раз выполняла записанная на магнитную ленту репетиция.

Происходило это примерно так: камеры ставились «по кругу» с тем, чтобы все пространство декорации (если действие сцены происходило в одной комнате) было в кадре и при этом просматривалось бы с разных точек. Актерам предлагались примерные мизансцены. И почти сразу писалась пока еще черновая репетиция, порой настолько черновая, что в конечном результате от нее ничего не оставалось. Но наша с режиссером творческая общность уже получала некоторое материальное обоснование, базу.

Подобный метод предполагает огромную слаженность всего процесса работы всего коллектива, предельную профессиональность каждого его участника, будь то актер, оператор на камере или механик.

Несколько слов о декорациях и об их особенностях в условиях съемок на «Электроник-кам».

Например, я извлек из опыта нашей работы такие рекомендации: полы во всех комнатах декорации желательно делать на одном уровне, без порогов, они должны быть идеально ровными, чтобы можно было легко передвигать громоздкие камеры. Надо учитывать, что за каждой камерой тянется к пульту управления довольно толстый, тяжелый кабель длиной 50 метров (камеры как бы привязаны к пульту), что ограничивает их движение; дверные проемы в декорации должны быть такой ширины, чтобы камеры могли легко в них проехать и т. д. Таких технологических рекомендаций было отработано много. Но они не всегда должны учитываться и, по существу, полностью зависят от творческих решений режиссера, оператора и художника.

Ведь можно представить себе вариант «концертного» решения фильма, и тогда проблем, трудностей с использованием системы вообще не будет, останутся только выгоды и

преимущества. Мне, признаюсь, до сих пор жаль, что фильм-оперу «Любовь к трем апельсинам» (режиссер В. Титов) мы снимали в свое время одной камерой. Вот уж фильм, который сам бог велел снимать на системе «Электроник-кам»!

Но вернусь к декорациям. Действие в фильме «Ирония судьбы» происходило большей частью в стандартной двухкомнатной квартире в самом обычном крупноблочном доме. В павильоне построена двухкомнатная квартира с лестничной клеткой. Для удобства съемки площадь основной комнаты была увеличена до 32—36 квадратных метров. Остальные помещения — в обычную величину.

У человека со стороны, не кинематографиста, приходившего в декорацию, создавалась полная иллюзия того, что он в обычной квартире со всей ее обычной обстановкой.

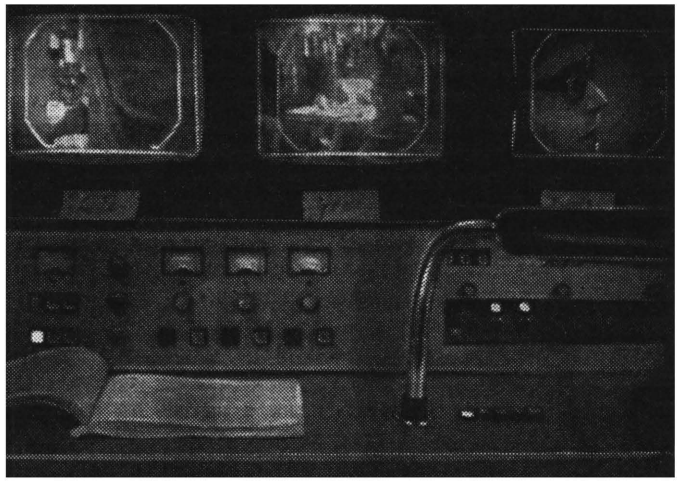
Кстати, замечу, что принципы постройки декораций в кино за последние 10—15 лет сильно изменились. Раньше декорация строилась как бы по частям, по направлениям съемки. Сначала строилась одна часть декорации и снималась, затем другая ее часть и тоже снималась. От тех времен остались так называемые «отъемные» стены в декорации, которые монтируются на фурках[1] и могут быть легко отъяты от декорации и приставлены к ним вновь. Но методы мизансценирования постоянно видоизменяются вместе с развитием всего кинематографа, и сегодня уже мало кто из режиссеров пользуется отъемными стенками. За последние годы широкое распространение получили съемки в естественных интерьерах, где невозможно «отодвинуть» ту или иную стенку. Операторское искусство также не стоит на месте, и сейчас все научились снимать в этих новых, невероятных для 40—50-х годов условиях. Научились снимать и в павильонах, в декорациях, построенных с большей степенью приближенности к жизни не только в обстановке, но и в архитектуре. Многие закрывают даже потолки, сознательно лишая себя возможности освещения декорации верхним светом с лесов и оставляя лишь оконные проемы. Почему так делается? Прежде всего, видимо, потому, что современными операторами руководит стремление максимально приблизить освещение в павильоне к естественному освещению и тем самым усилить иллюзию «всамделишности» действия, разыгрываемого актерами перед камерой.

Актер, так же как и другие члены съемочного коллектива, работает сегодня в декорациях, максимально приближенных к жизненным условиям. И только необходимость «чувствовать камеру» иногда разрушает для него иллюзию подлинности существования. Впрочем, не иногда, а довольно часто, поскольку многие актеры, особенно актрисы, стараются обязательно «сыграть на камеру», боятся оказаться спиной к аппарату, им непременно нужно быть всегда «в фас» да еще на крупном плане. Я, разумеется, утрирую, хотя в своей практике с подобной актерской болезнью мне приходилось встречаться нередко. А недоверие актеров к кинематографической мизансцене, столь богатой в своих возможностях, обедняет зрелищность кинопроизведения, действенность его живописно-образных построений, снижает достоверность кадра.

При съемке несколькими камерами актер довольно быстро свыкается с мыслью, что невозможно работать лишь на одну из них и вскоре вообще перестает обращать внимание на камеры (его снимают со всех сторон, куда ни кинь). К тому же на системе «Электроник-кам» съемка обычно ведется длинными кусками, без остановок. И поскольку мы в «Иронии судьбы» и в «Служебном романе» почти всегда использовали три камеры, которые работали одновременно, то сцена фиксировалась сразу с нескольких точек, в разных крупностях. Все это давало не только большие возможности при последующем монтаже, но и значительную свободу действия для исполнителей, для их импровизаций.

Декорация в «Иронии судьбы» была построена с учетом работы сразу трех камер. Художник А. Борисов придумал оригинальное и необходимое как в творческом, так и в

[1] Фурки — (*проф.*) колесики для передвижения декораций.



Система «Электроник-кам». Пульт управления с тремя телеэкранами

технологическом плане решение, воплощающее общий художественный замысел: наши герои только что переехали в новую квартиру, и это давало возможность распределить мебель и реквизит по декорации так, чтобы возникали определенные «зоны», загруженные мебелью, предметами обстановки, причем такие зоны не всегда находились у стен, часто в середине комнаты.

Такой интерьер создавал больше возможностей «прятать» камеры, чтобы они не находились в поле зрения друг у друга. Как ни странно, умение «прятать» камеры — серьезная проблема при трехкамерной съемке. Некоторые режиссеры и операторы, согласившись работать на «Электроник-кам», впоследствии, во время съемок, применяли только одну камеру, и именно потому, что не смогли решить эту проблему.

Камеры оказывались в поле зрения друг друга и в нашей практике, но мы старались различными предметами декорировать, перекрывать их. Кроме того, в декорации были специально спланированы «углы», «утолщения», «углубления», чтобы появлялась возможность прятать камеру от взглядов двух других.

Итак, мы работали по принципу полной свободы актерского передвижения в декорации, а стало быть и в кадре. Но добившись реализации этого принципа, мы пошли дальше. Э. Рязанов снимал картину, точно следуя развитию действия по сценарию. Актеры последовательно разыгрывали события от завязки к финалу, то есть были поставлены в привычные для многих из них театральные условия. Какие преимущества при этом получает актер — думаю, понятно каждому, даже и не кинематографисту-профессионалу. Преодолевалось извечное для кинематографа неудобство — необходимость играть мелкими кусочками, в разбивку и почти никогда по порядку. В «Иронии судьбы» артистам была предоставлена возможность прожить свои роли от начала до конца во временном единстве сцен.

Правда, не надо забывать, что в основе «Иронии судьбы» и «Служебного романа» лежат пьесы с традиционными для этого вида литературы признаками: единством места, времени и действия. И хотя обе пьесы были по мере возможности адаптированы применительно к кино, все же основным элементом построения фильма оставалась разговорная сцена. Именно наличие в сценарной основе обоих фильмов длинных разговорных сцен давало возможность эффективно использовать систему «Электроник-кам».

Как же все-таки протекала работа? Возьмем «Иронию судьбы». Вот кусок драматического действия. Героиня (Б. Брыльска) возвращается домой, открывает дверь, раздевается в прихожей, проходит в комнату, садится за праздничный стол, встает, идет в другую комнату за платьем, возвращается, замечает, что на ее диване спит посторонний мужчина. Затем идет вся последующая сцена с уходами героини на кухню, возвращением, потасовка с героем и его «путешествие» по квартире. В этом куске около 300 полезных метров, то есть 9 минут экранного времени. Обычно такой кусок снимается три-четыре дня и внутри него от 30 до 50 монтажных планов. У нас на сцене тоже не менее 50 монтажных планов. Но снят весь этот кусок был единым махом, без остановок, от команды «мотор» до «стоп».

В данном случае мизансцена подсказана «географией» квартиры и в какой-то степени заданностью, предопределенностью передвижений актеров. Причем, довольно трудно было сказать точно, какая камера какого актера снимает, так как внутри куска артисты несколько раз «меняются камерами», то есть из поля зрения одной камеры артист переходит в поле зрения другой. Камера номер один снимает, например, сначала Б. Брыльску, потом обоих артистов, потом крупный план А. Мягкова, потом выключается, потом вновь снимает крупный план, но уже Б. Брыльской... Примерно такую же нагрузку имели камеры номер два и номер три.

Репетируем. Операторам на камерах ставим примерное задание, когда за кем следить, примерные крупности. Свет — общий, заливающий всю декорацию равномерно, лишь бы была возможность записать репетицию на магнитку.

Пишем репетицию.

Потом все вместе (режиссер, оператор-постановщик, операторы на камерах, актеры) смотрим репетицию. Вносим поправки в мизансцену, режиссер высказывает замечания актерам, потом пишем вторую репетицию (пока идет только запись на магнитку, цветная негативная пленка не тратится). Опять смотрим. Опять поправки. Передвигаем камеры (уточняем их положения), двигаем и предметы обстановки (елка, стол, стулья и т. д.). Третья репетиция. Как правило, она последняя, хотя бывало и пять-шесть, а иногда — одна.

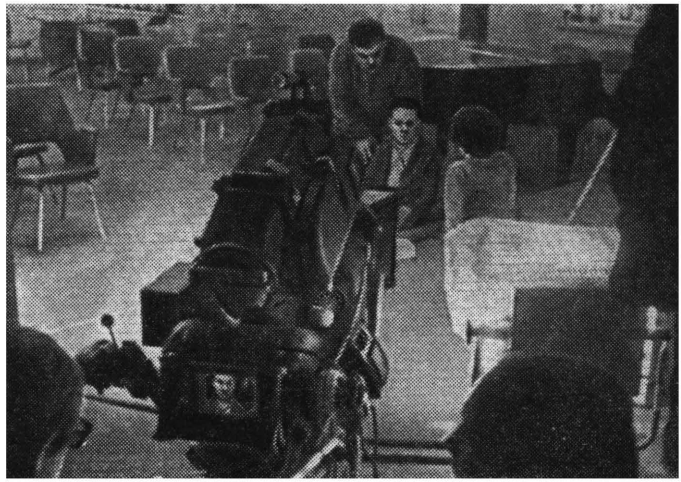
После третьей репетиции мизансцена закрепляется «жестко», то есть утверждается. Э. Рязанов еще раз беседует с актерами, затем они уходят на грим и костюм. Ведь поскольку процесс репетиций большой сцены (как описано выше) занимал обычно два-три часа и больше, а иногда и целую смену, то не было смысла «гонять» артистов в гриме, в костюме. К тому же им не нужно было приезжать за полтора-два часа до съемки, как обычно, когда актерам необходимо быть в гриме и костюме к началу смены.

Итак, после репетиций артисты уходили, а мы начинали «колдовать» со светом. Скажу откровенно, установка света при съемке многокамерным методом, пожалуй, самая трудная проблема. Да и вообще оператору работать на этой системе далеко не просто. Попробую рассказать об этих сложностях.

Первая проблема — операторы на камерах. В обычной нашей киносъемочной практике кинооператор-постановщик разрабатывает вместе с режиссером мизансцену, затем руководит установкой света, а во время съемки сам сидит за камерой и «крутит ручки». При съемке на «Электроник-кам» функция «крутить ручки» от главного оператора переходит к операторам на камерах.

Место оператора-постановщика в момент съемки на системе «Электроник-кам» — за пультом, рядом с режиссером-постановщиком; он имеет возможность, наблюдая за тремя экранами, соответствующими трем камерам, давать поправки операторам по ходу съемки. Связь осуществляется через микрофоны и наушники.

Выбор операторов для работы на камерах поэтому очень ответственный момент. Главным образом оттого, что на наших студиях нет практики «камерменов», принятой повсю-



Система «Электроник-кам». Один из трех киносъемочных аппаратов, снабженных телевизирами

ду за рубежом, и поэтому трудно найти людей на столь ответственную работу. Не посадишь же за камеры трех операторов-постановщиков, а вторые операторы на «Мосфильме» не обучены сидеть за камерой. А очень важно, просто необходимо, чтобы операторы, сидящие за камерой, были не только опытными «камерменами», но чтобы они обязательно досконально знали манеру работы главного оператора, понимали бы его с полуслова. Идеально, если взаимодействие главного оператора с трио операторов за камерами было бы доведено до такой степени совершенства, когда у главного во время съемки уже не возникало бы желания выбежать из пультовой и самому сесть за камеру; наоборот, надо добиться такого положения, чтобы создавалась иллюзия, будто ты сам — один в трех лицах — сидишь за камерами.

Такого взаимодействия трудно добиваться и между главным оператором и одним «камерменом». Требуется время, нужно снять вместе не одну картину. Но ведь в данном случае речь идет сразу о т р е х «камерменах». Тут добиться идеального взаимодействия очень трудно (а может, даже и невозможно). Во всяком случае, в моей практике работы над обоими фильмами идеальной слаженности не получалось. Обязательно через две недели съемок какая-то одна камера становилась «главной», какая-то второй и третьей. И дело тут было не в номерах: камеры ведь сразу имеют номера: № 1, № 2, № 3. Просто квалификация «камермена» выдвигает ту или иную камеру на передовые рубежи. Это плохо. Если квалификация «камерменов» различна, если нет взаимозаменяемости среди них, то возникает много сложностей в практической работе. Например, вот какая. Известно, что степень трудности задачи, стоящей перед «камерменом», зависит от характера мизансцены. Снять статичный крупный план актера, сидящего за столом, или в длинном непрерывном куске в движении «компоновать» актера на различных крупностях — от самого крупного плана до общего, с многочисленными мелкими изменениями пространственного положения актера внутри кадра — это задачи совершенно разные по трудности.

В «Иронии судьбы» были кадры, внутри которых можно было насчитать до 30—40 различных положений актеров в пространстве декорации и, стало быть, до 30—40 различных композиций, не считая динамических переходов из одной в другую. Такую задачу выполнить не просто. «Камермены» должны быть в этом случае подлинными «снайперами», так как ситуация на съемочной площад-

ке меняется быстро и надо суметь во время съемки сразу же находить разные решения.

На фильме «Ирония судьбы» в операторский коллектив, помимо С. Арманда, раньше много работавшего на системе «Электроник-кам», входили В. Алисов и Б. Кочеров. До этого и В. Алисов и Б. Кочеров неоднократно сотрудничали со мной в качестве вторых операторов. Поэтому на «Иронии судьбы» операторский коллектив был очень монолитным, довольно близким к идеальному, чего нельзя сказать о последнем фильме «Служебный роман», в работе над которым из прежнего коллектива «камерменов» был занят лишь С. Арманд.

При работе на «Электроник-кам» очень важна и квалификация ассистентов оператора, особенно ассистентов на фокусе. Практика подсказывает, что нет возможности промерить все точки, в которых окажется актер при съемке длинного куска, вернее, установить эти точки можно на репетициях и промерить расстояние до них можно. Но актер никогда не выполнит с необходимой точностью все положения, особенно если сцена идет пять-семь минут непрерывного действия. И это естественно. Между тем изображение должно быть всегда резким, всегда в фокусе, на любом отрезке пленки. И тут приходится уповать только на квалификацию, чутье и талант ассистентов оператора. Вот почему я с благодарностью вспоминаю А. Махалычева, В. Горшкова, Н. Коробейника, работавших с нами на «Иронии судьбы».

Теперь о самой главной проблеме в операторской работе на системе «Электроник-кам» — проблеме освещения.

Известно, что, работая одной камерой, то есть выстраивая освещение в расчете на одну точку зрения, приходится затратить много усилий, чтобы получить нужное в творческом отношении художественное, драматургически точное освещение.

А как быть в работе на «Электроник-кам»?

Если о прежних проблемах я говорил: «трудно, очень трудно», то в отношении проблемы освещения можно с уверенностью применить слово «невозможно». Причем объективно невозможно. Дело не в том, что один оператор может, другой нет. Никто не может. Есть такое выражение: «Этого не может быть потому, что не может быть никогда». Вот к этому случаю оно и применимо в полной мере.

Посудите сами. Если оператор долго, упорно, специально выстраивает освещение на какую-либо одну точку зрения, чтобы свет именно с этой точки наиболее выгодно ложился на лицо актера, на декорацию, то каким образом этот же свет может быть столь же точен с противоположной точки или с боковой? А ведь съемка ведется сразу с трех точек, причем камеры часто стоят друг против друга.

Как быть? Ну, конечно, можно залить всю декорацию ровным верхним светом, чтобы в любой точке было необходимое для экспозиции количество света и — пожалуйста, снимай. Но это ведь не выход. Положение усугубляется еще тем, что свет приходилось ставить не только на все положения внутри одной какой-либо комнаты, а практически во всей комплексной декорации: и на лестничной клетке, и в прихожей, и в большой комнате, и в кухне.

Пожалуй, основным оружием в руках оператора является свет. Помните у Райкина: «Что такое художник? Художник — это человек, который берет нужную краску и кладет ее в нужное место. Что получается? Получается картина». Про оператора можно сказать примерно то же самое. Оператор — это человек, который берет нужное количество света и направляет его на нужный объект.

В этом определении — двойственность профессии оператора. Техническая сторона профессии — в словах «точное количество света» (необходимо детально знать технические характеристики пленки, экспонометрию, процессы обработки пленки и т. д.). Творческая — в том, чтобы верно направить свет. От того, с какого направления, под каким углом идет свет, зависят многие художественные аспекты изображения: его живописность, степень выявления объемов, фактуры лиц и предметов обстановки, создание определенной атмосферы в кадре, сцене, эпизоде. В общем, ис-

Рабочий момент. Съемочная группа кинофильма «Служебный роман» просматривает записанную на видеомагнитофон сцену

кусство оператора определяется, главным образом, его умением работать со светом.

Это применительно к кинематографу в целом. А если говорить о работе методом «Электроник-кам», то есть трехкамерным методом? Как мы показывали выше, работая на этой системе и расставляя камеры таким образом, чтобы снимать сцену сразу с трех направлений, оператор практически полностью лишается возможности установки «художественного света», лишается основного своего оружия. Какой же выход? Выхода нет. Есть, на мой взгляд, ряд путей разрешения проблемы, но все они, конечно, компромиссны. Один из путей — стараться все же строить мизансцену так, чтобы камеры не оказывались друг против друга. Если удается избежать такого расположения камер, то возникает возможность построения объемной световой среды.

Второй путь — использование наряду с верхним светом с лесов и светом из-за окон большого количества мелких приборов, расставленных на полу. Но этот путь (применявшийся очень широко на съемках «Иронии судьбы» и «Служебного романа») — очень трудоемкий, занимающий много времени и требующий кропотливой «ювелирной» работы. Но что поделаешь, другого выхода чаще всего просто нет. Только такой метод освещения позволяет зрителю увидеть глаза актера.

Итак, у оператора, работающего на системе «Электроник-кам», крайне ограниченные возможности в смысле установки света, работы светом. Во время съемки он чаще всего не может выделять светом какой-либо участок декорации или, наоборот, «топить» его в темноте. Основополагающим для съемок на «Электроник-кам» можно считать светотональное освещение. Это обязывает оператора особое внимание уделять предварительной работе с художником-постановщиком и художником по костюмам над цветотональными соотношениями лиц, костюмов, предметов обстановки, стен декорации. Например, темно-зеленые стены в основной комнате декорации фильма «Ирония судьбы» — не случайное решение, а результат продолжительных поисков и многих совместных проб художника и оператора. Так же продумывались цвет, глубина тона, фактура всех костюмов.

Если говорить о различных ракурсных построениях, движении камеры, использовании сверхкороткофокусной или, наоборот, длиннофокусной оптики, о применении различных оптических насадок, то при съемках на системе «Электроник-кам» мы опять же встретимся с огромными ограничениями. Все три камеры снабжены трансфокаторами «Анженье»

25 мм — 250 мм, что само по себе неплохо: такая «вооруженность» оптикой в павильоне позволяет решать очень многие проблемы, связанные с различными мизансценами-построениями. Многие, но не все.

Вот один пример. Снимая «Иронию судьбы», я решил для женских портретов, особенно для портрета героини, применить смягчающую среду, устанавливаемую перед объективом. При этом я предполагал, что камера № 1 будет снимать Б. Брыльску, камера № 2 — А. Мягкова, камера № 3 — общий план двух героев. На камеру № 1 я и собирался поставить смягчающий фильтр. Вроде бы все логично. Но практика съемок показала, что расчет был неверен. Мизансцены были «многоходовые» и настолько сложные, что в течение одного съемочного кадра от команды «мотор» до команды «стоп» актеры по нескольку раз переходили из поля зрения одной камеры в поле зрения другой. При этом камеры тоже не стояли на месте, а двигались, правда ограниченно, крупности планов менялись в основном за счет изменения фокусного расстояния на трансфокаторе. Таким образом, если я ставил смягчающую среду на первую камеру, то в середине кадра оказывалось, что эта среда «работает» уже на Мягкова, что не входило в мои планы.

Пришлось нам от этого решения отказаться.

●

В самом начале, как я уже говорил, было действительно очень заманчиво и интригующе интересно. Сам за камерой не сидишь, сидят и «крутят ручки» операторы-камермены, ты же на стуле рядом с режиссером, у пульта управления. На практике же вместо ощущения главного оператора, руководящего деятельностью трех операторов на камерах, меня всю картину не покидало чувство, что я второй оператор у трех «шефов» за камерами. Как известно, сама съемка длится в смену минут пять-десять, остальное время — подготовка. Так вот, 7 часов 50 минут я чувствовал себя чернорабочим, выполняющим массу работы по кадру, вернее, по кадрам, и только пять-десять минут в смену, сидя за пультом и иногда давая в микрофон мелкие поправки по ходу съемки, мог почувствовать себя в полном смысле этого понятия оператором-постановщиком.

Ну, а позитивные стороны процесса? Они тоже очевидны, и об этом нельзя не сказать. Дело в том, что режиссер Э. Рязанов, с которым мы делали на «Мосфильме» картины методом «Электроник-кам», — режиссер «актерский». Актер для него прежде всего. Все передавалось через актера. И потому создать актеру максимально благоприятные условия для работы было основной задачей. Все мы, участники съемочного процесса, понимали это и сознательно шли порой на значительные ограничения узкоцеховых, профессиональных интересов ради выигрыша в главном — получении наилучшего результата в актерской работе. А в этом смысле «Электроник-кам» дает большие преимущества. Они особенно заметны в тех случаях, когда актеры играют тонкие психологические сцены, и, снимая одновременно обоих актеров, мы получаем небывалую возможность фиксировать все нюансы реакций, причем сиюминутных, а не сыгранных потом. И это те самые драгоценные «граммы радия», ради которых стоит переворачивать «сотни тонн руды».

Вспомните сцену из «Иронии судьбы», когда герой вернулся за портфелем и прощается с хозяйкой квартиры. Если бы эта сцена снималась последовательно — сначала один герой, потом другой, не получилось бы то удивительное, трепетное «единение» душ героев, которое является главным в сцене, ее сутью, ее формой. То же можно сказать относительно сцены А. Фрейндлих и А. Мягкова в фильме «Служебный роман», когда Новосельцев объясняется в любви директору статистического учреждения. Впрочем, таких сцен в обоих фильмах много.

В заключение должен сказать, что система «Электроник-кам» пока еще недостаточно творчески, инициативно используется в художественном плане, хотя в ней заложены большие возможности, которые, очевидно, нам предстоит еще открыть.

Д. Храбровицкий

Поэзия творчества

Съемки нового художественного фильма, над которым мы начинаем работать, еще впереди. Пока подходит к концу только подготовительный период. Рабочее название фильма-дилогии — «Поэма о крыльях». И это уже говорит о том, что задумано произведение поэтическое.

Попытаюсь вкратце раскрыть замысел, содержание новой картины. Прежде всего она должна рассказать о том, что такое Родина в судьбе русского человека. Нам бы хотелось проникнуть в глубь этой темы и представить ее во всей сложности и современности звучания.

Мы проследим жизненный путь двух русских людей, которые в сходных обстоятельствах по-разному решили свои судьбы. Речь пойдет об Андрее Николаевиче Туполеве и Игоре Ивановиче Сикорском.

Ровесники, люди одного призвания, Туполев и Сикорский еще в начале века решили посвятить себя авиации, мечтали стать авиаконструкторами. Сикорский в те годы казался одареннее своего друга. Он был уже создателем знаменитого самолета «Илья Муромец», в то время как имя Туполева еще было неизвестно миру.

Великая Октябрьская революция развела друзей в разные стороны. Сикорский решил, что жить в разрушенной и голодной стране нельзя, лучше уехать за границу и там прославить Россию своим трудом.

На ферме в Лонг-Айленде под Нью-Йорком он начал карьеру всемирно известного впоследствии конструктора вертолетов. Иначе определил свою судьбу Туполев. Вместе со своим бывшим учителем Жуковским, который также не представлял себе жизни без России, он начал создавать советскую авиацию.

Последняя встреча Туполева и Сикорского во Франции, в Ле Бурже, на авиационном салоне, как бы подводит итоги их жизни.

Эта сцена — одна из важнейших в будущем фильме. Сикорский достиг желанных вершин, но он признается Туполеву, что ни слава, ни деньги не смогли заменить ему Родины. Иное мироощущение у Туполева, отдавшего свои знания, силы, талант своему народу, своей стране.

Разговор этот, состоявшийся в действительности и пересказанный дочерью Туполева Юлией Андреевной, как раз и послужил толчком для написания сценария «Поэма о крыльях».

По масштабам дарования, по вкладу в мировую авиационную науку и практику герои в сущности равны. Это, на мой взгляд, обостряет конфликт произведения, вносит в него, пожалуй, даже трагедийные оттенки.

Сикорский достиг успеха в научной карьере, но потерял Родину.

Туполев начинал свою творческую жизнь так же трудно, как и его страна, молодая Советская Россия. В помещении бывшего извозчичьего трактира, имея в своем распоряжении самые примитивные инструменты, ему приходилось, по сути, закладывать основы советского самолетостроения... Но у Туполева было другое богатство — страна, народ, на благо которого он трудился с таким энтузиазмом. На самолетах конструкции Туполева был совершен первый в мире беспосадочный перелет в Америку, спасены челюскинцы. Туполев имел то, чего трагически не хватало Сикорскому: он был кровно причастен к жизни своей страны, ее делам и свершениям.

Сикорский, покинув Россию, совершил непоправимую ошибку, но он все же остался русским человеком и не потерял душевной связи с Родиной. Было бы несправедливо вычеркивать его из нашей памяти...

«Поэма о крыльях» — естественный шаг в моей режиссерской биографии. Хотя бы потому, что здесь, как и в «Укрощении огня», среда в сущности одна и та же. А главное то, что в центре внимания — две незаурядные личности, два крупных, разных характера. Если же учесть, что Туполев был руководителем дипломной работы молодого Королева, то обнаружится еще и своеобразная связь между героями «Поэмы о крыльях»

и «Укрощения огня». Стилистика новой картины, однако, будет значительно отличаться от характера предыдущей ленты. Необычность темы и материала в «Укрощении огня» кое-где привела к излишней патетике, даже выспренности. «Поэму о крыльях» мы хотим сделать в сдержанной манере, реконструируя быт того времени.

Предстоит серьезная работа по воссозданию Москвы и Америки тридцатых годов. Будут построены движущиеся макеты первых самолетов.

Фильм охватит большой период времени — с начала века (1911 год) и кончая семидесятыми годами. Это целая эпоха, предельно насыщенная величайшими историческими событиями. Раскрывая масштабы событий, мы в то же время хотим не упустить и повседневных подробностей жизни, тех ее деталей, без которых невозможно создать многогранные и достоверные характеры главных персонажей. А именно в этом — наша цель.

Интервью вела С. Икрамова

Ирина Мирошниченко

Мои героини — мои современницы

Целый год я не снималась в кино. После фильмов «...И другие официальные лица», «Страх высоты» решилась на паузу.

Таким образом и я приняла участие в споре: нужно ли ждать роль, которая по-настоящему нравится? Или...

В общем-то, когда есть театр, есть интересная работа на сцене, можно позволить себе роскошь подождать. Но не бесконечно же, правда? Пауза — вещь необходимая. Однако когда слишком уж затянешь ее, рискуешь утратить профессиональную уверенность и возможность использовать накопленное за время передышки.

И вот в нынешнем году я снимаюсь сразу в трех фильмах, на трех студиях, что само по себе небезынтересно для меня с профессиональной точки зрения. Смена мест, обстановки в какой-то степени помогает психологическому переключению с одной роли на другую.

На «Ленфильме» режиссер В. Бортко снимает по сценарию П. Попогребского картину «Комиссия по расследованию» (прежнее название «Стою над снегами»). Действие происходит на атомной электростанции. В этом фильме я играю Аню.

В сценарии есть производственный конфликт, есть и любовный треугольник. Тема лирическая соседствует с деловой. А в нравственном аспекте они перекрещиваются. Но не буду пересказывать сценарий, все нюансы сложных взаимоотношений Ани с другими героями. Замечу только, что бывают сценарии, где даже при достаточно напряженном сюжетном действии характер остается все же статичным. Драматургия как бы обтекает его. Жизненный фон движется, а герой все стоит на одной и той же точке. При таких обстоятельствах в лучшем случае заставляешь себя бежать на месте. Для актера это мучительно.

О роли Ани такого не скажешь. В этой роли меня привлекает способность современной женщины на поступок решительный и независимый, сознательный и активный. Разочарование в близких людях, которые оказались непоследовательны и непринципиальны в производственном конфликте, заставляет Аню разорвать с ними отношения. Фабульная схема подобного разрыва может показаться не совсем новой. Но меня всегда интересует верность психологических подробностей, индивидуализация внутренних логических мотивировок действия, что позволяет уйти от штампа, создать запоминающийся образ. Материал роли, по-моему, позволяет это сделать.

Героиня картины «Всего три дня», Наташа, которую я играю на «Мосфильме» у режиссера В. Кремнева, тоже инженер. Но я почему-то не особенно боюсь повторения, аналогии с ленфильмовской картиной. Деятельность Наташи ограничена деловой сферой, и драматургия обозначает прежде всего вехи ее профессионального пути. По ходу сюжета Наташа становится начальником цеха. Впрочем, словом «ограничена» я вовсе не хочу сказать, что в ее жизни нет сильных чувств, нет любви, личного. Есть, все это у нее есть. Но в лирической части фильма действие течет плавно и дано оно скорее в наброске, нежели в глубинном драматургическом развитии. Крепкая семья, хороший муж. Основной же проблемный узел картины связан с производством. И человеческие качества моей героини обнаруживаются прежде всего в деле, в работе. Для картины такая постановка во-

проса принципиальна, ибо авторы стремятся показать, сколь значительно то место, которое занимает производство в жизни современной талантливой женщины.

И, наконец, третья моя работа — детектив «Агент секретной службы», который ставит на молдавской студии режиссер-дебютант И. Скутельник. Впервые в жизни играю шпионку. Гонки, переодевания, выстрелы, любовь, самоубийство. Словом, те страсти и переживания, которые могут соединиться только в детективе. Надеюсь, что в профессиональном отношении эта роль поставит передо мной много непривычных задач.

Ведь профессия наша многообразна и в идеале требует от актера владения всем арсеналом выразительных средств. И плохо, в первую очередь, для нас самих, когда в одном случае от нас требуют лишь интеллекта, умения осмыслить характер и не уделяют внимания физической форме актера, его пластике, а в другом — все сводится к внешним физическим данным исполнителя, к его способности проделывать те или иные трюки.

Причем хочу сразу же отметить, что профессиональный опыт актера обогащается, конечно же, не только в опробовании тех или иных новых выразительных средств, сколь бы ни были они разнообразны. Огромное значение имеет для меня, да и вообще в нашем актерском деле, знакомство с тем реальным жизненным материалом, который был положен в основу драматургии будущего кинофильма.

С этой точки зрения для объемного постижения характера моих героинь мне очень многое дали ленфильмовская и мосфильмовская картины. Они снимались на натуре. Одна — на атомных электростанциях, другая — на ЗИЛе и на Горьковском автомобильном заводе. И для меня эта тенденция современного кинематографа — не снимать в искусственных, выстроенных в павильоне интерьерах — отрадна. Конечно, в этом есть свои неудобства — как-то неловко отрывать от дела занятых серьезной работой людей. Неуютно как-то. С другой стороны, выразительность специально выстроенных декораций, казалось бы, в кадре очевиднее. Но зато возникает непосредственность впечатлений, а следовательно, и реакций актера, которые столь необходимы ему в момент съемки. В профессиональном смысле облегчается пластическая адаптация актера к окружающей среде, становясь более естественной, она происходит как бы сама собой. Вместе с тем значительно более глубоким и интересным становится, на мой взгляд, исследование характера твоего героя, исследование человека в его неразрывных связях с окружающей средой. Появляется столь необходимая образу точность и конкретность жизненных примет.

Мы, актеры, порой вынуждены сами для себя искать равновесие всех художественных элементов в роли, чтобы свести к минимуму профессиональный голод. Актерская работа целиком заполняет нашу жизнь. Через ее призму мы воспринимаем все: людей, события. Специфика нашего дела еще и в том, что мы примеряем на себя чужие судьбы и биографии. Но взамен и свое отдаем: того, чего в тебе нет, не сыграешь. Иногда, правда, в чужом вдруг открываешь свое — то, чего в себе и не подозревала. Выходит: берешь в свою дальнейшую жизнь нечто из роли, а потом это, открытое в себе, переносишь в следующую роль. Бывает и так, что в образе порой оказываешься даже более настоящей и верной себе, чем в обыденной жизни.

Помню, после института я с некоторой иронией относилась к высказыванию актрис: «Хочу сыграть современную роль в современной пьесе, в современном сценарии». Я-то знала, что мне интереснее классика, женские характеры из большой литературы. В них же все: любовь, ее вечные сложности и муки, значительные поступки, высокие стремления. И мне повезло: и в кино, и в театре я играла классику. Особенно Чехова. «Чайку», «Три сестры», «Дядю Ваню», «Иванова». Но сейчас я не совсем уверена, что можно считать себя современной актрисой, соприкасаясь лишь с миром женщин из классического репертуара. Все чаще спрашиваю себя: «А не прячусь ли я за традиции актерского исполнения, за незыблемые и священные художественные ценности классики?»

Производственные пьесы и фильмы — иные полагают, что они только дань моде.

Но при чем же здесь мода, если и я — актриса, по существу, являюсь все той же деловой женщиной, целиком самостоятельной в своей производственной деятельности, полностью ею захваченной, обсуждающей с близкими людьми в основном то, что волнует меня в моей работе. И работаю я, пожалуй, ненормированно и добровольно много. Выходит, что я не хочу рассказать о себе? Конечно же, хочу. И передать на экране хочется не внешнее сходство, не только современные черты в облике героини. Хочется открыть то современное, что ощущаю я в женском характере, в своем в частности.

Интервью вел А. Нилин

А. Февральский

«Кинофикация театра»

Теоретическое осмысление проблемы взаимосвязи и взаимовлияния разных видов искусств сегодня чрезвычайно актуально. Философы, литературоведы, театроведы размышляют о сути и значении взаимных контактов и обогащения литературы, театра, кино, живописи...
Вот почему нам представляется интересным познакомить читателя с опытом творческого перенесения приемов кинематографа на сценические подмостки, который в 20—30-е годы осуществлял Всеволод Мейерхольд.

С самого начала XX века театральное искусство в России и за рубежом переживало сложный процесс обогащения своих выразительных средств. После великих достижений К. С. Станиславского — особенно в области основ игры актера и композиции спектакля — его ученик В. Э. Мейерхольд пошел по новому пути. Развивая воспринятый им от Станиславского принцип единства замысла и построения спектакля, он стал все больше привлекать на сцену элементы других искусств — живописи и музыки. Он видел в них не простое украшение сценического действия, а важный компонент драматургического и сценического построения: так, живописное начало (форма, цвет) нередко во многом определяло композицию спектакля и его отдельных частей, а игра актеров строилась в связи с тем или иным музыкальным ритмом. Мейерхольд глубоко изучал принципы и приемы старинных народных театров Запада и Востока, балагана, пантомимы, эстрады, цирка — они должны были, по его замыслу, влить новую кровь в обветшавшее тело драматического театра.

После революции несоответствие форм драматической и музыкальной сцены духу новой эпохи стало особенно разительным. Прежде всего новые требования предъявлял к театральному искусству новый зритель, хлынувший в театры и жаждавший увидеть на сцене выражение идей и образов революции. Кроме того, общее ускорение темпа жизни, изобилие самых различных жизненных впечатлений, напор разнородной, как мы говорим теперь, информации потребовали от театра соответствующего изменения форм художественного воздействия, убыстрения темпа спектаклей, более частой смены зрительных и слуховых впечатлений. Становилось необходимым то, что раньше было бы неприемлемым. В лекции на актерском факультете Государственных экспериментальных театральных мастерских (Гэктемас) имени Вс. Мейерхольда 19 декабря 1928 года Всеволод Эмильевич говорил о том, что эпизоды его постановки «Леса», построенные на бурном сценическом действии, «невозможны были, скажем, после 1905 года. Даже в «Балаганчике» (пьеса А. Блока, поставленная Мейерхольдом в Театре В. Ф. Комиссаржевской в 1906 году. — *А. Ф.*) публика не принимала быстрой смены сцен или быстрой смены световых эффектов» (привожу по моей краткой записи периода работы в мейерхольдовском театре). После Октябрьской революции восприятие зрителей — это были уже другие зрители! — совершенно изменилось.

Теперь обновлению театра, наряду с другими искусствами, могло помочь и кино, быстро набиравшее силу. Попытки вовлечения элементов кино в театр делались уже в начале двадцатых годов. Я припоминаю виден-

ную мною постановку пьесы С. Минина «Город в кольце» в московском Теревсате (Театр революционной сатиры) в 1921 году: пьеса рассказывала об обороне Царицына от белогвардейцев, и на экране показывались батальные эпизоды, которые не могли быть воплощены на сцене.

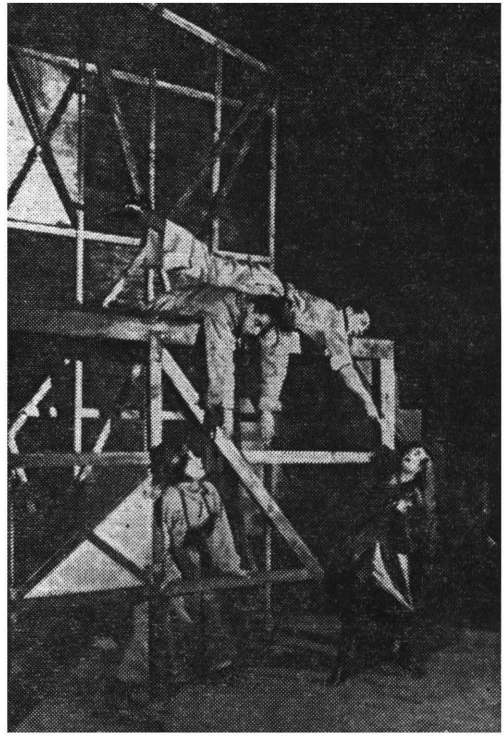
Значительно дальше в своем первом самостоятельном спектакле пошел С. М. Эйзенштейн, тогда еще не начинавший работать в кинематографе. В постановку комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», совершенно переработанной С. М. Третьяковым (Театр Московского Пролеткульта, 1923), он включил небольшой специально поставленный им кинофильм: дневник Глумова режиссер перевел в кинематографическое действие; фильм, в котором были засняты актеры, выступавшие в самом спектакле, помогал развитию сюжета комедии (пять лет спустя Эйзенштейн назовет эту киноленту «Моя первая фильма»).

Несколько позже, но еще в тех же 20-х годах, кинокуски по-разному и успешно вводили в свои театральные постановки Эрвин Пискатор в Германии и К. А. Марджанишвили в грузинском театре, впоследствии получившем его имя. Однако это были опыты «внешнего» включения кино в театр. К такому «включению» прибегал и Мейерхольд.

За два месяца до эйзенштейновского «Мудреца» Мейерхольд показал зрителям спектакль «Земля дыбом» (подробнее я расскажу о нем дальше). Художник спектакля Л. С. Попова в своей «Пояснительной записке» писала: «Проекции кинематографа дополняют текст, увеличивая существенные детали действия» [1]. Но это не было осуществлено.

В одном из задуманных спектаклей Государственного театра имени Вс. Мейерхольда наличие кинокусков предусматривалось автором пьесы, выдающимся французским писателем-коммунистом Анри Барбюсом. Осенью 1927 года Мейерхольд принимал его у себя дома, и Барбюс вручил Всеволоду Эмильевичу рукопись своей пьесы «Иисус против бога». Предполагалось, что переведет эту пьесу А. В. Луначарский, а поставит ее Мейерхольд (этот проект остался неосуществленным). Я участвовал в беседе Мейерхольда с Барбюсом и исполнял обязанности переводчика, а затем, встретившись с Барбюсом в редакции «Правды», где я в то время работал, продолжил разговор о его пьесе и записал его рассказ (отрывки из нашей беседы я опубликовал в «Правде» 19 октября 1927 года). В частности, Барбюс сказал, что в пьесе, действие которой происходит в I веке нашей эры, он при помощи кино проводит аналогии с нашей современной жизнью. Через два года в парижском еженедельнике «Монд»,

«Великодушный рогоносец». Постановка Вс. Мейерхольда (1922) с участием И. Ильинского (справа наверху) и М. Бабановой (слева внизу). Мастерская Вс. Мейерхольда



[1] См. сб.: «Советский театр. Документы и материалы — «Русский советский театр. 1921—1926». Л., «Искусство», 1975, стр. 204.

который редактировал Барбюс, был помещен отрывок из пьесы «Иисус против бога» с подзаголовком «мистерия с кино и музыкой».

17 октября 1928 года я писал Мейерхольду, находившемуся во Франции, о еще не законченной в то время пьесе Александра Безыменского «Выстрел»: «Безыменский прочел мне несколько отрывков. [...] Его замысел предполагает в постановке наличие киномультипликации»[2]. Когда спектакль появился на сцене (1929), в нем действительно были кинокадры, но не мультипликационные. Действие пьесы происходит в трамвайном парке, и несколько раз на экране появлялся трамвайный вагон. Кроме того, демонстрировался короткий кинофильм, напоминавший о гражданской войне. «Кинооформление», по определению программы спектакля, выполнил Б. В. Барнет.

Расширению тематических рамок спектакля служили и маленькие фильмы, включенные в мейерхольдовскую постановку пьесы Всеволода Вишневского «Последний решительный», призывавшей зрителей быть готовыми к обороне Родины (1931). Действие пьесы происходит в среде военных моряков, и перед первым эпизодом («Порт») на экране показывалась работа советских портов, а во втором и в пятом эпизодах («Клуб» и «На выручку») — маленькие фильмы «Тревога», «К бою готовься» и «Движение» (движение воинских частей) длительностью от полутора до двух минут с четвертью. Отдельные надписи комментировали действие. «Кинооформление» спектакля было разработано кинорежиссерами В. В. Немоляевым и А. К. Ледащевым.

В 1936 году Мейерхольд предпринял вторую постановку «Клопа» В. В. Маяковского (первая состоялась семью годами раньше). Однако в новой литературной редакции подзаголовок пьесы «Феерическая комедия» должен был стать названием спектакля. Сценарий «Феерической комедии» был составлен Мейерхольдом вместе со мной. На обсуждении плана переработки (9 февраля 1936 года) Мейерхольд и я рассказали об этом плане; в частности, я, упомянув о том, что перед второй частью спектакля 1929 года исполнялось музыкальное интермеццо, сказал: «Мы предлагаем заменить его демонстрацией немого фильма. То есть мы даем то же, что есть в сценарии Маяковского «Позабудь про камин». Там соответствующий кусок построен на демонстрации наших достижений на протяжении тех лет, которые протекают между действием первой и второй частей».

В конце стенограммы обсуждения записано: «Вопрос о подборе кинокадров решен так: обратиться в Союзкинохронику с просьбой дать людей, которые займутся подбором нужных моментов, а потом попросить Эйзенштейна их смонтировать» (стенограмма хранится у меня). К сожалению, работа над спектаклем не была завершена.

●

Но не в таком, по преимуществу механическом, объединении театра с кино заключалось основное в обращении Мейерхольда — театрального режиссера — к кинематографу, то есть в «кинофикации театра», как говорил Мейерхольд (и не только он).

Еще до этих спектаклей в постановке Мейерхольда можно было почувствовать более органическое влияние кинематографа. Эта постановка — «Земля дыбом». Так была озаглавлена переработанная С. М. Третьяковым пьеса французского писателя-коммуниста Марселя Мартинэ «Ночь», рассказывавшая о солдатском восстании в период империалистической войны. В процессе своей работы над пьесой 17 января 1923 года Третьяков писал: «Оформление пьесы[3] предполагается в тонах героического агитплаката с осуществлением максимума действенности (прототип — киноавантюра)».

Первоначально было задумано включить в спектакль кинокуски, в окончательном же варианте на экран, повешенный над сценой, проецировались агитационные лозунги и названия эпизодов (деление на эпизоды — здесь

[2] ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2181, л. 64 об.

[3] Под словами «оформление пьесы» подразумевалось ее драматургическое оформление.— *А. Ф.*

их насчитывалось восемь — Мейерхольд впервые ввел в «Земле дыбом»). Подобранные Третьяковым лозунги дней Октябрьской революции и гражданской войны, появлявшиеся на экране, вводили в саму пьесу, действие которой не было приурочено к определенной стране и к определенному времени, ассоциации с недавним прошлым нашей Родины. Сергей Третьяков с полным правом заявил: «Ход пьесы пронизан зрительно воспринимаемыми лозунг-плакатами, взятыми в основе из нашей революционной действительности» [1]. Лозунги в сочетании с действием, происходившим на сцене, становились в спектакле одним из средств эмоционального захвата зрителя.

Л. С. Попова разработала для спектакля конструкцию в виде модели козлового крана. В «Земле дыбом» Мейерхольд вводил на сцену только подлинные вещи — автомобиль, мотоциклы, велосипеды (на них действующие лица въезжали на сцену), походную кухню, жатку — такие предметы, которые до того появлялись в кинофильмах, но никак не в театральных представлениях.

В своей предыдущей постановке — «Смерть Тарелкина» (комедия-шутка А. В. Сухово-Кобылина, 1922) Мейерхольд впервые ввел новый принцип освещения сцены посредством прожекторов. Прожектора первоначально помещались в кулисах, а затем в глубине зрительного зала — в середине верхнего яруса. Своими лучами они отграничивали место иг-

[1] С. Третьяков. «Земля дыбом». Текст и речемонтаж.— «Зрелища», № 27, 6 марта 1923 г., стр. 6.

«Озеро Люль».
Постановка Вс. Мейерхольда (1923).
Театр Революции

ры от остального пространства обнаженной сцены, остававшегося затемненным. В дальнейшем освещение прожекторами стало приобретать бо́льшую активность. Так, в «Земле дыбом» сцена предъявления крестьянами претензий депутату заканчивалась тем, что депутат убегал со сцены в луче прожектора. И в следующих постановках Мейерхольд часто выделял отдельные фигуры и группы лучами прожекторов, подчеркивая такое выделение мизансценами. Это создавало на сцене подобие крупных планов кинематографа. Возможно, что здесь Мейерхольд сознательно переносил в театр приемы кино.

Осенью 1923 года Мейерхольд поставил в Театре Революции (он был художественным руководителем этого театра в течение двух сезонов параллельно с работой в своем театре) пьесу Алексея Файко «Озеро Люль». Мелодрама с элементами авантюрного сюжета, она в некоторых своих частях приближалась к американскому кинодетективу. Показать жизнь капиталистического города помогала сложная сценическая конструкция Виктора Шестакова, вздымавшаяся вверх. В ней сочетались площадки и лестницы, а также два движущихся лифта; в нее были вкомпонованы транспаранты с электрической рекламой и экран для проекции теней движущихся людей. Действие, а значит, и освещение часто перебрасывались с одного участка сцены на другой, иногда игра развертывалась одновременно в нескольких местах. Все это создавало впечатление, которое прежде мог дать лишь кинофильм.

Х. Н. Херсонский констатировал: «Прожектора, освещающие поочередно только фигуры и лица подающих реплики среди остающейся в тени общей постройки, подчеркивают кинофикацию спектакля. Так же кинематографичны и некоторые мизансцены и движения» [5].

Таким образом сближение театра с кино шло двумя путями: внесение в театр кусков кинофильмов и достижение различными театральными средствами результатов, которые до того были доступны только кинематографу. Что касается второго пути, творчески более плодотворного, то в одних случаях в театр сознательно переносились приемы кино, в других — театр предпринимал независимые от кинематографа поиски приемов, приводившие к искомым результатам.

Надписи на экране появлялись и в двух спектаклях Мейерхольда 1924 года в театре его имени. Этими спектаклями были постановки комедии А. Н. Островского «Лес» и обозрения-скетча «Д. Е.» («Даешь Европу!»), написанного М. Г. Подгаецким при участии работников мейерхольдовского театра по романам «Трест Д. Е.» Ильи Эренбурга и «Туннель» Бернгарда Келлермана.

В «Лесе» на экран, висевший над сценой, проецировались названия эпизодов (число их выросло до тридцати трех). В «Д. Е.» было три экрана, на которых в течение представления сменялось сто одиннадцать титров — световых плакатов. Они помогали зрителям разбираться в фантастическом сюжете, тесно связанном с тогдашней международной политической обстановкой. Из световых надписей, появлявшихся на центральном экране, одни имели характер информационных сообщений, другие — комментариев к происходящему на сцене. Первые давали номера и названия семнадцати эпизодов. Вторые усиливали то, что показывалось на сцене или что произносили действующие лица. Для световых плакатов наряду с оригинальными текстами часто использовались политические лозунги и цитаты. Боковые экраны освещали работу противоборствующих трестов: левый — капиталистического «Треста Д. Е.», правый — «Радийтреста СССР». На этих экранах появлялись телеграммы трестов и географические карты, иллюстрировавшие их деятельность. Так световые надписи и разъясняли действие и усиливали агитационную направленность спектакля.

Очень существенным моментом мейерхольдовского «Леса» было изменение драматургической структуры комедии. Мейерхольд считал, что «Лес» построен недостаточно четко, и объяснял это тем, что Островский безуспешно пытался

[5] Х. Херсонский. «Озеро Люль» в Театре Революции. — «Известия ВЦИК», № 253, 10 ноября 1923 г.

уложить сюжет из русского быта в формы испанского театра. Режисер усмотрел в комедии внутреннее деление на множество мелких сцен, подобных «сценам», на которые распадаются хорнады (акты) испанских пьес «Золотого века», а потом зафиксировал сюжетные куски в качестве отдельных «эпизодов» и перепланировал их. Он соединил первое и второе действия в одну часть (первую; в спектакле было три части), которая начиналась со второго явления второго действия Островского, а затем несколько раз чередовались куски из первого и второго действий, то есть сцены, происходящие в поместье Гурмыжской (эпизоды 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14), и сцены, показывающие странствующих Несчастливцева и Счастливцева в пути (эпизоды 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13). В двух других частях Мейерхольд произвел незначительные перестановки, в результате которых развитие действия приобретало контрастный характер: часто комедийные сцены сменялись драматическими. Такая перестройка пьесы сделала ее очень динамичной и придала действию кинематографический оттенок.

Э. П. Гарин, рассказывая о перемонтировке экспозиции пьесы, пишет, что Мейерхольд «сделал то, что в кинематографе давно существовало как уже достаточно известный прием: «а в это время» или «а между тем» и т. д.», но добавляет: «Сам Мейерхольд отрицал аналогию с приемом кинематографа. Он ссылался на Шекспира, который каждую сцену строит так, что действенный узел сосредоточивает вокруг одного предмета» [6].

Однако Мейерхольд в беседе со мной, опубликованной в «Правде» ровно за месяц до премьеры «Леса», говоря о многократной переброске действия в спектакле, объяснил ее так: «Применен монтажный принцип» [7]. А через несколько лет он выразился еще определеннее, сказав, что «комедия Островского была расчленена автором спектакля (то есть им самим. — *А. Ф.*) на ряд эпизодов-к а д р о в» [8].

«Деление пьесы на эпизоды, — пишет далее Гарин (стр. 90),— необыкновенно способствовало динамике действия. Мы, тогдашние зрители, воспринимали это как введение в театр кинематографического приема — монтажа картин».

Так же трактовала прием частых перемен мест действия и тогдашняя пресса, видя в нем одно из проявлений кинематографического начала в постановке «Леса».

Б. Е. Гусман, заведовавший в «Правде» отделом театра и кино, утверждал: «В постановке «Леса» особенно явственно сказалось влияние кино, которое намечалось уже и в предыдущих постановках Мейерхольда («Земля дыбом», «Озеро Люль»). Первые два акта обработаны Мейерхольдом с применением принципов кинематографического монтажа (действие перебрасывается все время из одного акта в другой), название эпизодов дано по принципу кинонадписей («Люди мешают», «Люди, которые власть имеют» и т. п.), в духе кино использован свет, вся постановка разбита на три «части» (вместо актов) и т. д.» [9].

А в «Киногазете» киновед Н. А. Лебедев даже заявил, что «мейерхольдовский «Лес» — совсем не т е а т р, а к и н е м а т о г р а ф и ч е с к а я фильма» и что «тоскливый сценарий не успевшего познакомиться с кинотехникой Островского связывает по рукам и ногам кинорежиссера Мейерхольда».

«Но,— продолжал Лебедев,— Мейерхольд по-кинематографически борется с этим грузом театральщины; он по-кинематографически р е ж е т и м о н т и р у е т сцены; он по-кинематографически заставляет играть актеров ж е с т о м; он по-кинематографически дает п е р в ы е и в т о р ы е п л а н ы; он по-кинематографически п е р е б р а с ы в а е т к а ж д у ю с ц е н у н а н о в о е м е с т о».

В заключение говорилось, что этот спектакль — «открытие блестящего кинорежиссера (а у нас их нет) Всеволода Эмильевича Мейерхольда и изумительного гротескного киноактера Ильинского!» [10]

---

[6] Э р а с т Г а р и н. С. Мейерхольдом (Воспоминания). М., «Искусство», 1974, стр. 79.

[7] А. Ф. «Лес» у Мейерхольда. (Беседа с тов. В. Э. Мейерхольдом). — «Правда», № 88, 19 декабря 1923 г.

[8] Советский театр. Документы и материалы, цит. изд., стр. 217.

[9] Б о р и с Г у с м а н. «Лес» Островского в Театре Мейерхольда. — «Правда», № 28, 5 февраля 1924 г.

[10] Н и к о л а й Л е б е д е в. О мейерхольдовском «Лесе». (Впечатления кинематографиста). — «Киногазета», № 8, 19 февраля 1924 г.

Добавим к этому, что на кинематографические приемы игры Игоря Ильинского в роли Аркашки Счастливцева вскоре после состоявшейся премьеры указал сам Мейерхольд. Выступая на диспуте о «Лесе» в Российской академии художественных наук 18 февраля 1924 года, он, отметив, что игра Ильинского в «Лесе» идет от традиции М. П. Садовского, воспринявшего от Островского тон грасьосо (комический персонаж испанского театра), добавил: «И ко всему этому Ильинский прибавил еще черту чаплинизма» [11].

В. И. Пудовкин десять лет спустя глубоко раскрыл причины, которые побуждали Мейерхольда к перестройке старых пьес и, в частности, «Леса»: «Мейерхольд в своих постановках классических пьес стремился влить в них современное содержание и поэтому он не мог не выходить из тех ограниченных рамок, приближающихся к единству времени и места, к которым были приспособлены старые пьесы. Стремясь зрелищным путем вызвать в зрителе необходимое ощущение диалектической сложности явления, Мейерхольд обрамлял каждый акт такими сценическими моментами, назначение которых было — вскрыть театральным путем новое содержание, какого требует от познания действительности современный зритель, а вместе с ним и художник.

Отсюда дробление Мейерхольдом спектакля не только на картины но и на многочисленные эпизоды внутри картин. Интересно вспомнить первый акт «Леса», где Мейерхольд проводит двух актеров, не сходящих со сцены, путем этого дробления, буквально через целую губернию» [12].

В спектакле «Д. Е.» процесс сближения театра с кинематографом шел еще дальше — этого требовало острейшее политическое содержание спектакля, перебрасывавшее действие из страны в страну.

Мейерхольд и художник-конструктор, студент режиссерского факультета Гэктемаса имени Вс. Мейерхольда Илья Шлепянов (впоследствии известный театральный режиссер и художник), применили здесь совершенно новый и при этом очень простой метод вещественного оборудования сцены. Неподвижная конструкция сменилась кинетическими установками. Они получили французское название «les murs mobiles» («движущиеся стены»). Это были большие деревянные, цвéта красного дерева подвижные щиты (их фактура — так называемая «вагонка») на колесиках, передвигаемые находящимися позади них и поэтому невидимыми зрителю людьми («щитокатами»). «Движущиеся стены» давали возможность постоянно изменять очертания сценической площадки, создавая новую обстановку действия не только перед началом каждого эпизода, но и нередко внутри эпизодов; таким образом некоторые эпизоды делились на отдельные сцены. Щиты то окаймляли площадку (получалась комната или зал), то выстраивались в ряд (получалась улица), то разбивали сцену на несколько частей и т. п. Мало того, что девять «движущихся стен», перемещения которых в пространстве и во времени были рассчитаны с абсолютной точностью, допускали безграничное количество комбинаций,— они еще и участвовали в игре актеров, передвигаясь во время действия, причем в некоторые моменты развивали ураганный темп; этому способствовали молниеносные перемещения и световых точек. Одним из таких моментов, построенных на сложном монтаже актерской игры, движения «стен» и изменений освещения, была сцена погони, показанная в театре не менее эффектно, чем в заправском кинодетективе, которыми тогда увлекались многие зрители (а ведь сцены погони казались неотъемлемой принадлежностью и даже характернейшей особенностью немого кино). Этого удалось добиться благодаря тому, что стремительно и в различных, но точно установленных направлениях бегали не только актеры, но и взаимодействовавшие с ними «стены» и лучи прожекторов, чуть ли не ежесекундно образуя новые места действия, совершенно новые сценические ситуации.

Адриан Пиотровский писал в своей рецензии: «Темп, погоня реальных вещей не подражает темпу кинематографическому, по самой

[11] М. Загорский. Вместо отчета. Диспут о «Лесе» в Академии. — «Зрелища», № 75, 26 февраля 1924 г., стр. 9.
[12] В. Пудовкин. Собр. соч. в 3-х томах, т. I, М., «Искусство», 1974, стр. 188.

сути своей иллюзорному, а развивается в иной плоскости, параллельно ему» [13].

Эффекты, подобные кинематографическим, возникали в значительной мере и благодаря разнообразию средств освещения. Тут были прожектора, находившиеся и в глубине зрительного зала и в разных местах сцены, было боковое освещение, большие лампы-рефлекторы, также помещавшиеся сбоку, лампы, спускавшиеся сверху, и даже светящиеся крышки столиков. Яркий световой момент в одном из эпизодов — черные силуэты в освещенном круге — был построен на игре теней.

Условный характер спектакля, подчеркивавшийся участием «движущихся стен», усиливался таким приемом, как параллелизм действия: одновременно на сцене происходили различные по сюжету явления; так, например, в берлинском кафе пили и танцевали его посетители, а в двух шагах от них разговаривали между собой офицеры французской армии, наступавшей на Берлин,— как бы сменялись кадры, усиливая напряжение эпизода. Эта условность, однако, вносила в спектакль то ощущение реальности, которое несет в себе действие на кинематографическом экране.

В «Д. Е.» Мейерхольд, показывая непривычные на театре стремительные перемещения людей на широких сценических пространствах, как бы преодолевал ограниченные размеры сценической площадки и опровергал раздававшиеся в то время заявления о том, что театр будто бы вытесняется кинематографом: театр, осван-

[13] Адр. Пиотровский. «Д. Е.». Театр Мейерхольда. — «Ленинградская правда», № 136, 18 июня 1924 г.

«Лес».
Театр имени Вс. Мейерхольда (1924)

вая в присущих ему формах достижения кино, а иногда и предвосхищая их, утверждал этим, что он продолжает существовать и развиваться.

«Совпадение с тенденциями кино,— писал С. И. Юткевич,— наблюдалось у Мейерхольда в таких ранних спектаклях, как «Великодушный рогоносец» (1922 [14]), где режиссер впервые отказался от актерского грима; это было задолго до опытов Кулешова с «натурщиками» и Эйзенштейна с «типажом»! Я уже не говорю о движущихся стенах в спектакле «Д. Е.» или поворотах кругов в разные стороны в «Мандате», отчего возникла возможность смены ракурсов и чередование разных точек зрения, как бы снятых киноаппаратом. Все это у Мейерхольда появилось значительно раньше, чем в кинематографе, потому что в начале двадцатых годов подвижная камера применялась еще довольно редко» [15].

Наблюдения С. И. Юткевича над «совпадениями с тенденциями кино» особенно полезно иметь в виду, когда встречаешься с замечаниями некоторых серьезных западных исследователей, касающимися элементов акробатики в спектакле «Смерть Тарелкина». Так, американская исследовательница творческого пути Мейерхольда Марджори Л. Хувер в своем труде «Мейерхольд. Искусство сознательного театра» (1974), упоминая о том же эпизоде, видит в полете Тарелкина «типичный» трюк звезды немого кино Дугласа Фэрбенкса», отмечает в работах Мейерхольда «акробатизм под влиянием кино начала двадцатых годов». В качестве примера «кинофикации театра» она приводит именно «Смерть Тарелкина». Однако в 1922 году новые зарубежные фильмы только начинали появляться на наших экранах, картину же Дугласа Фэрбенкса советские зрители увидели впервые лишь в 1923 году. В «Смерти Тарелкина» Мейерхольд построил многие эпизоды на традиционных цирковых и балаганных трюках; одним из таких цирковых трюков и был «полет» Тарелкина на тросе через всю сцену в финале спектакля.

Непосредственным наблюдателям степень и формы влияния киноискусства на развитие театра были, вероятно, виднее, чем театроведам, писавшим через несколько десятилетий о мейерхольдовских опытах.

Приведенные выше выдержки из рецензий на спектакли Мейерхольда показывают, что тогда, в двадцатые годы, многие критики в общем правильно отмечали проникновение элементов кино в его постановки. Но стоит остановиться и на неверных суждениях на этот счет.

Так, О. М. Брик, исходя из предпосылки: «Театр Мейерхольда — самый передовой театр СССР. На него кино оказало наибольшее влияние» — превратно толковал выражение этого влияния. Сравнивая мейерхольдовский театр с кино, Брик писал: «Новый театр так же точно постепенно отходит от слова и выдвигает на первый план действие (жест, мимику, интонации) [...] Слово отходит на второй план, оно почти уже не замечается — театр идет к немоте,— как кино» [16].

Как видно, взаимоотношения слова и действия (движения) в Театре Мейерхольда О. М. Брик определял неверно. Он глубоко ошибался, утверждая, что в этом театре «слово отходит на второй план».

В этой связи необходимо задаться вопросом: чем объяснялась та действительно большая роль, которая отводилась сценическому движению в спектаклях Мейерхольда? В театре XIX века сценическим движением, когда-то столь развитым и впечатляющим в старинных народных представлениях, фактически пренебрегали. Мейерхольд же стремился возродить культуру движения как одного из сильнейших выразительных средств театра. Это стремление, проявившееся уже на более ранних этапах режиссерской деятельности Мейерхольда, особенно явственно сказывалось в его спектаклях двадцатых годов. Но оно ни в какой мере не означало отхода от слова. Даже в таком спектакле, как «Смерть Тарелкина», в значительной степени построенном на стремительности действия, на множестве разнообразных балаганных и цирковых трюков, все это непрерывное движение было тесно связано со сценической ре-

[14] Исправляю опечатку: в журнальном тексте — 1921. — *А. Ф.*

[15] С. Юткевич. В. Э. Мейерхольд и теория кинорежиссуры. — «Искусство кино», 1975, № 8, стр. 77.

[16] О. М. Брик. Кино в Театре Мейерхольда. — «Советский экран», 1926, № 20, стр. 6—7.

чью. Текст Сухово-Кобылина превосходно звучал со сцены. Изобилие трюков не помешало актерам доносить до зрителя каждое слово, раскрывая его смысл. Отлично передавали актеры и великолепный текст «Мандата» Н. Эрдмана — каждая реплика вызывала живую реакцию публики.

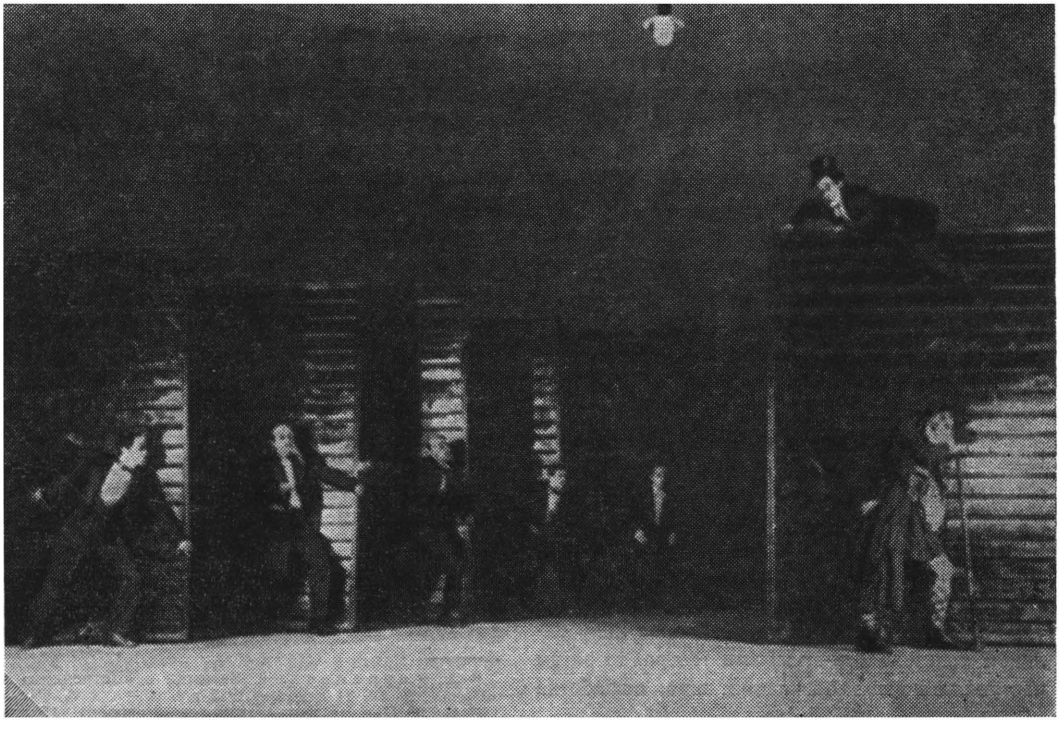
«Кино нечего делать со словами... Оно — немое»,— подчеркивал Брик. Странно, что именно О. М. Брик, внимательно следивший за развитием советской и зарубежной культуры, утверждал немоту в качестве извечного, неотъемлемого свойства кино; между тем поиски введения звука в кинематограф велись уже давно. Прошло всего полгода после выхода в свет статьи Брика — и 26 ноября 1926 года в Институте физики и кристаллографии при 1-м Московском государственном университете молодой физик П. Г. Тагер выступил с конкретными предложениями о создании звукового кино, и сразу начались работы в этой области, скоро увенчавшиеся успехом. И одновременно доказавшие всю глубину ошибки Брика.

Своего рода косвенный ответ Брику находим мы в одном из выступлений Мейерхольда, состоявшемся менее чем месяц спустя после появления статьи Брика.

Во время гастролей театра в Харькове Всеволод Эмильевич прочитал там (14 июня 1926 года) доклад «Театральный Октябрь и театры Парижа» (незадолго до этого он побывал в Париже). В заключительном слове, отвечая одному из участников прений, Мейерхольд сказал:

«Он заявил, что театр умирает. Поэтому теперь современному зрителю можно и должно

«Д. Е.» («Даешь Европу!»). Театр имени Вс. Мейерхольда (1924)



только посещать кино. Я думаю, что этот товарищ потому так говорит, что не любит живого слова.

Ведь мы знаем, что кино все время работает над тем, как бы сделать, чтобы слово все-таки произносилось. Целый ряд изобретателей работает над созданием такого своеобразного аппарата — громкоговорителя, который выбрасывал бы такое количество слов, без которого кино не может обходиться. Всякий понимает, что без слов нельзя обойтись. Представьте себе такую революцию, которая произойдет, когда все театры будут закрыты и будет только кино. Такую революцию произведет зритель. Он потребует, чтобы слово было возвращено. Когда вычеркивается слово, то в театре наступает такая мертвечина, которая не может нас удовлетворить» [17].

В постановке гоголевского «Ревизора» не менее, чем в «Лесе», присутствовало то, что́ зрители и критика считали «кинематографичностью» спектакля. В пьесе Гоголя действие четырех актов из пяти происходит в одной декорации («комната в доме городничего») — смена декораций была трудным делом для театра гоголевских времен. Мейерхольд же разделил текст «Ревизора» на 15 эпизодов, и действие каждого из них переносилось в другую обстановку.

«Ревизор» был одним из самых сложных, глубоких по мысли и по воздействию на зрителя спектаклей Мейерхольда. И именно в этой постановке связь мейерхольдовской театральной режиссуры с кино углубилась, распространившись на самую сердцевину театра — на игру актеров.

Позволю себе привести несколько строк из моей статьи сорокапятилетней давности: «Между кинематографией и театром все время происходит сложное взаимодействие. Это сложный процесс, и в данной статье можно лишь схематически обрисовать его. Происходит поочередное притяжение и отталкивание театра и кино. Если на первых порах кино целиком пользовалось приемами театра, то затем наступила пора эмансипации кино, выработка им своих методов. Вслед за этим театр подпал под влияние кино. Сперва это влияние шло преимущественно по линии монтажа пьесы и новых методов вещественного оформления и сценического освещения, затем оно начало проявляться в области актерской игры» [18].

До «Ревизора» говорить о влиянии кино на игру мейерхольдовских актеров можно было в связи с «чертой чаплинизма» в Аркашке И. В. Ильинского в «Лесе» да с необходимостью для некоторых участников спектакля «Д. Е.» приблизиться к приемам кинодетектива. В «Ревизоре» было иное. Тут расширение влияния кино на сцену связывалось с развитием принципа «крупных планов».

Незадолго до премьеры Мейерхольд сказал об этом в газетной беседе:

«Благодаря особенностям вещественного оформления спектакля, главные сцены взяты нами, как говорят на языке кино, крупным планом. Это дает интересную четкость фигур и обязывает актеров к несколько иной игре, чем это практиковалось на старом театре. Мы старались учесть не только наш прежний опыт и достижения актеров щепкинской школы, но внимательно изучили еще и приемы игры больших актеров кинематографа, и думаем, что в какой-то мере нашу задачу мы осуществили» [19].

В этих словах Мейерхольд очень кратко выразил элементы того замысла, который возник у него раньше и о котором коллектив театра узнал еще 20 октября 1925 года (то есть больше, чем за год до премьеры) из первой же беседы Мастера (так Мейерхольда называли в руководимом им театре), развертывавшего свою экспликацию постановки. Мейерхольд несколько раз обращался к опыту лучших американских киноактеров и режиссеров.

В большинстве из 15 эпизодов спектакля действие развертывалось на небольших выдвижных площадках (приблизительно 3½×

[17] ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 641.

[18] А. Февральский. Заметки о «Встречном». — «Кино», № 59, 24 декабря 1932 г.

[19] Н. Л. Почему и как ставится «Ревизор». (Беседа с Вс. Эм. Мейерхольдом.) — «Вечерняя Москва», № 257, 27 ноября 1926 г.

4½ метра), которые изолировались от остального пространства сцены тем, что они освещались прожекторами в то время, как другие части сцены находились в полутьме. Таким образом площадка, наподобие киноэкрана, четко ограничивала место игры. Теснота сценической площадки, предусмотренная планом постановщика, ставила новые проблемы и перед ним и перед актерами. После развертывания сценического действия на широких планах в постановке «Д. Е.» здесь актеры должны были овладеть мастерством максимально выразительной игры в пределах очень небольшого пространства.

«Если будет так тесно, — говорил Мейерхольд, — то ракурсов нам нельзя уже будет делать, как мы привыкли, и нужно очень компактно уместиться, вроде того, как в кино. В кино аппарат захватывает очень мало. Если актер близко к аппарату, то игра, конечно, видна, а если на далеком расстоянии, то там уже не будет видно. Мы думаем, что мчится на коне Мэри Пикфорд, а на самом деле это какая-нибудь акробатка из цирка. Там тоже все очень тесно, но смотреть это нисколько не мешает. Они на этом тесном плане могут показывать что угодно. Вспомните Чаплина — какие сложные сцены он делает, или Китона — а он на трех аршинах играет, иногда просто на стуле. Сидит и играет сцену».

В начале спектакля действие, согласно пьесе, происходит в доме городничего. «На сцене только большой, очень большой диван, в котором могут укомпоноваться девять человек. Такие были диваны, еще больше даже. Сидят тесно. Сидят люди разные. Тут я учусь у американских кинематографистов. Я не люблю грим и не любил и не буду любить. А когда спорят со мной актеры, — я молчу, потому что знаю, что наступит момент, когда и они не будут любить грим. Американские кинематографисты делают так. Если режиссеру нужен человек, подходящий под тот образ, который он имеет в голове для данной роли, он ищет этого человека на улице. Гриффит такие штуки делал: идет, видит — человек как раз подходящего для него типа. Подходит, говорит: «Извините, вот моя визитная карточка, мне очень хочется вас заснять, ну, всего на несколько минут», — и приглашает его в свое ателье и делает его актером данного момента. Так и тут. Мы постараемся так раздать роли, чтобы было чередование — толстого, высокого, тоненького, толстенького, маленького, повыше, пониже. Тогда композиция легко получается, тогда не нужно особого грима накладывать, носы налеплять, шею, уши, а просто дадут ему прическу и с этой прической он вполне устроит все, что ему нужно.

И вот эти люди сидят на диване. Но вот самое главное: площадочка, которую мы будем строить для этой сцены, будет поката, довольно круто поката. Трудновато будет ходить. И мебель будет стоять немного косо, с наклоном в публику. Перед этим диваном стоит стол красного дерева с полированной поверхностью и ничего на нем не стоит, но он будет так тесно приперт к дивану, что пройти между ним и диваном нет возможности. Следовательно, обрезываем сидящих по пояс, из-под стола будут видны только их ноги, а над столом — их лица и руки. Придется напомнить вам одну картину Дюрера — «Iesú che disputa con i dottori» [20], которую я беру лейтмотивом того, что я буду вам рекомендовать. В «Трусе» [21] режиссер это дает в игре рук. Конечно, никто этого не замечал, потому что никому это не нужно, может быть, кроме меня. Там есть два старичка, и у одного особенно интересная игра с платком и сигарой. Он как будто невинно курит, курит как будто для того, чтобы набраться дыму. Нет, он с помощью этой сигары так строит игру, что он — как фокусник, который очки публике втирает, когда хочет, чтобы из рукава вылетела канарейка. Он в это время какие-то другие пассы делает и отвлекает ваше внимание. Вы смотрите не на те манипуляции, которые он делает с канарейкой, а на что-то другое. Игра рук здесь и известная мимика при этом становится самодовлеющей.

---

[20] «Иисус в споре с книжниками» *(итал.)*.

[21] Под названием «Трус» у нас демонстрировался американский фильм режиссера Джеймса Крюзе «Драчливый трус». — *А. Ф.*

Значит, полированная поверхность стола дает возможность класть руки, показывать их публике. Это, так сказать, выставка рук и лиц...» [22].

Обращение к достижениям американской кинематографии должно было помочь Мейерхольду не только в построении тех или иных элементов актерской игры, но и в подходе к трактовке образов спектакля. Мейерхольд решительно отметал штампы, сложившиеся за девяносто лет сценической жизни «Ревизора» и противоречившие подлинной природе творчества Гоголя. «Идя дальше по этому же пути, надо было вернуть персонажам их человеческие черты, связать их с эпохой и почвой, чтобы с актером вместе заговорили и стали действовать на сцене конкретные люди с их классовой сущностью, а не демонстрировались интернациональные аттракционы с их вечным багажом «шуток, свойственных театру». От голого сценического приема к острой четкости театральной передачи живых наблюдений, от ассортимента походочек и интонаций традиционных амплуа к изучению достигнутого в кино такими мастерами, как Крюзе, Китон и Чаплин, от анекдота к биографии через социомеханику Мейерхольда и сквозь усвоение основ музыкального построения роли — таков был ход актерской работы над «Ревизором» [23].

В «15 тезисах к 15 эпизодам», составленных Мейерхольдом для своего доклада о «Ревизоре», который он прочитал в Ленинграде 24 января 1927 года, то есть через полтора месяца после премьеры, находим ту же мысль (тезис четвертый): «Использование достигнутого в кино мастерами — Гриффит, Крюзе, Китон, Чаплин — и преодоление их приемами «шуток, свойственных театру» (lazzi). Новые приемы актерской игры» [24].

Что в данном случае имел в виду Мейерхольд, говоря о подлежавших преодолению «шутках, свойственных театру», видно из того же доклада: «То, что, так сказать, получило свободный расцвет в период, когда на сцене царил водевиль. В условиях современной актерской техники мы можем эти шутки преодолеть, конечно, в плане подлинного реализма...»

Утверждая, что «мы должны на сцене представлять только то, что может зазвучать как подлинная правда», Мейерхольд продолжал: «Какие же приемы актерской игры делаются для нас особо показательными, когда мы говорим об этой подлинной правде? Тут я только назову два имени, и вы поймете, о чем я говорю. Когда вы смотрите одну из последних работ на экране Чарли Чаплина или Дугласа Фэрбенкса, вас поражает, что эти люди из тысячи фактов берут, так сказать, самое бросающееся нам в глаза — в природе, в обстановке, в быту. Из всех явлений они выбирают только то, что может зазвучать правдой — не только для индивидуальности, но и для коллектива, для массы. Они делают установку преимущественно на коллективную, заметьте, на коллективную чуткость.

Меня окрыляет, что в нашем «Ревизоре» есть та правда, которая звучит как утверждение со стороны масс» [25].

И далее Мейерхольд обратился к отзывам о «Ревизоре» зрителей-красноармейцев. В обзоре этих отзывов, опубликованном «Комсомольской правдой», указывалось, в частности, что «их (красноармейцев) внимание привлекает быстрый темп, «машинизация», равнение на кино», что двое красноармейцев из рабочих особо отмечают «быстрый темп, кинематографичность, яркость постановки» [26].

Рассказав об этих отзывах, Мейерхольд сказал: «Меня это очень радует. Я обращал внимание актеров главным образом на ту правду, которую надо искать в себе, выводить из своих наблюдений и переносить на

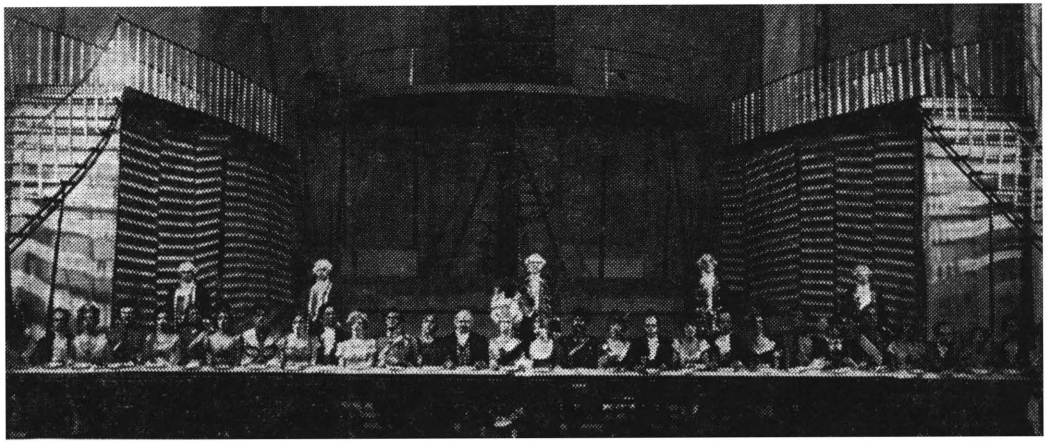
[22] В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Составление, редакция текстов и комментарии А. В. Февральского. Ч. 2, М., «Искусство», 1968, стр. 110—112.

[23] Всеволод Мейерхольд. Несколько замечаний к постановке «Ревизора» на сцене Государственного театра имени Вс Мейерхольда в 1926/27 году. В сборнике «Гоголь и Мейерхольд». М., «Никитинские субботники», 1927, стр. 79—80.

[24] В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, цит, изд., ч. 2, стр. 133.

[25] В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, цит. изд., ч. 2, стр 141—142.

[26] М. Бронков. Зритель — красноармеец о «Ревизоре» у Мейерхольда. — «Комсомольская правда», № 293, 18 декабря 1926 г.



Эпизод «Столовая» из спектакля Вс. Мейерхольда «Горе уму» (первая редакция, 1928). Театр имени Вс. Мейерхольда

«экран», переносить только то, что звучит правдой для коллективного мнения. И вот этот прием игры с очень скупым выбором жестов, с выбором улыбок, с выбором ракурсов, только таких, которые могли бы быть отпечатаны на очень чувствительной пленке кинематографа — только это нами выбиралось»[27].

В те годы много говорили и писали о борьбе театра и кино. Сегодня уже нет необходимости доказывать, насколько неплодотворной была такая постановка вопроса. Суть ведь заключалась не в борьбе, а во взаимообогащении различных видов искусства. Выступая на диспуте о «Ревизоре» 3 января 1927 года, С. М. Третьяков тоже исходил из мысли о неизбежности борьбы театра и кино, его наблюдения, которые он сделал на спектаклях «Ревизора», и высказанные им по этому поводу соображения были тем не менее очень ценными. Третьяков говорил: «В «Ревизоре» чрезвычайно интересен первый серьезный, а не фальсифицированный поединок театра с кино. Когда я в первый раз пришел на «Ревизора» и увидел эти сколоченные кадры, эту строгую формулировку внутри каждого из кадров и игру на мельчайших движениях глаз, пальцев, морщин, которые давались благодаря игре прожекторов и филигранной игре актеров, я вспомнил разговор, который у меня был с Мейерхольдом, когда я говорил, что хочу работать в кино. Он говорил: полноте, мы имеем в своем распоряжении приемы кино, приемы построения кадра и приемы «крупного плана», — как раз то, относительно чего я пытался ему возразить, что он этого не имеет. С этой точки зрения я считаю, что здесь есть огромная ценность, потому что театр не имеет права маскироваться фальсификацией кинематографа, — он должен принять бой на своих подмостках, и здесь, как раз в «Ревизоре», Мейерхольд в плане новаторства формального это делает. Это вопрос другой — кто победит в этом бою, — может быть, этот прием привьется, пойдет в театр и создаст какую-то помощь театру»[28].

Уподобляя небольшую площадку, на которой происходило действие, экрану кинематографа, Мейерхольд отчасти пользовался приемами композиции кинокадра, перехода от кадра к кадру внутри монтажного эпизода. Это делало мизансцены, которые он строил, еще

[27] В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, цит. изд., ч. 2, стр. 142.

[28] Цит. по стенограмме: ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 2, ед. хр. 22, л. 99—100.

более точными, четкими и выразительными, а актеры театра овладевали некоторыми приемами игры актеров кино. Ощущая себя как бы заснятым крупным планом, они тщательно отрабатывали все детали, избавлялись от «мазни» в движениях и переходах, уточняли ритм своих действий, добивались особой рельефности создаваемых ими образов.

В постановке комедии Маяковского «Клоп» (1929) главную роль — Присыпкина — играл Игорь Ильинский, к тому времени имевший уже немалый опыт работы в кино. Его он и перенес в спектакль, в свою работу над ролью Присыпкина. Это, а также построенные Мейерхольдом мизансцены, создававшие для Ильинского своего рода крупные планы, делали особенно выразительным образ «поразительного паразита».

Так, достигнутое в процессе приближения к кино все глубже входило в плоть и кровь мейерхольдовского театра.

Тем не менее Мейерхольд считал, что кинематограф мог бы гораздо больше дать театру. 22 октября 1931 года во время гастролей в Ленинграде в беседе с творческой группой по спектаклю «Германия» (пьеса Вс. Вишневского, которая в Государственном театре имени Вс. Мейерхольда не была поставлена, но в дальнейшем шла в Театре Революции под названием «На Западе бой») он сказал:

«Вчера я смотрел из зрительного зала «Список благодеяний» (пьеса Юрия Олеши, поставленная Мейерхольдом в том же году. — *А. Ф.*). На площади — Гончарова. Вчера Зинаида Райх решилась совсем окунуть голову в бассейн, и свет на мокрых волосах дал почти кинематографический эффект, который на театре до сих пор не был использован. Театр говорил о кинофикации, а до сих пор (от кино) ничего не взял. Например, не использовал первоплановость, проблема света абсолютно не взята. Примером, повторяю, может служить вчерашний эффект — мокрые волосы, освещенные прожектором» [29].

В следующей своей работе — в постановке пьесы Юрия Германа «Вступление» (1933), действие которой происходит сперва в Китае, а затем в Германии начала тридцатых годов, Мейерхольд активно обратился к «проблеме света». Он очень широко, разнообразно и изобретательно использовал там возможности сценического освещения, достигая при его помощи кинематографических эффектов.

Световые точки в этом спектакле попеременно, а иногда и одновременно находились в самых различных местах сцены и зрительного зала. Освещение давалось из-за порталов (справа, слева), сверху, из-за щитов, оформлявших отдельные участки сцены, снизу (из оркестра). В зале фонари были расположены и у самой сцены и в глубине зала — по бокам его. Свет менял окраску, менял интенсивность.

В самом сильном эпизоде спектакля — в сцене вечеринки инженеров [30] — Мейерхольд раскрывал глубочайшее падение культуры тех, кто считал себя наследниками Гёте. Наряду со звучанием оркестра немалая роль принадлежала тут и другому оркестру — световому: на фоне яркого и ровного света вели свои партии горящие канделябры и свечи, пламя камина и зажигаемая сигара; под конец общий свет выключался, и полным голосом начинали звучать свечи и луч рефлектора, резко врывавшийся в полумрак, чтобы выхватить из него бюст Гёте. Этот луч звучал как tuba [31], мрачно разверзавшая свой зев, и заставлял вздрогнуть зрителя, перед которым в этой сцене раскрылась трагедия целой эпохи.

Здесь Мейерхольд опять, оставаясь на территории театра, применяя средства театра — на этот раз театральное освещение, — создавал художественные впечатления, какие до того были привилегией кинематографа.

●

Некоторые отмеченные выше приемы, в частности деление спектаклей на эпизоды, создание подобий крупных планов, можно с доста-

[29] Цит по стенограмме: ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 727.

[30] Эта сцена описана в книге: Александр Февральский. Записки ровесника века. М., «Советский писатель», 1976, стр. 263—265.

[31] Труба с очень низким звуком.

точным основанием рассматривать как отдельные выражения монтажного принципа в применении к театру. И теперь следует обратиться к монтажу в целом как к одному из существенных элементов мейерхольдовской режиссуры.

Как известно, еще в ранний период своей режиссерской деятельности Мейерхольд восстал против натурализма в театре. Минуя второстепенное, он искал суть явлений — его влекло к обобщениям. Революция углубила эти поиски, она побуждала мастера добираться до социальной, общественно-политической сущности характеров и событий, которые ему предстояло показывать на сцене. Именно это и приводило его к монтажу как к способу выделения и сочетания в сценической композиции основных элементов, воплотивших важные стороны действительности и объединяемых ведущей мыслью художника. С. М. Эйзенштейн определял монтаж как «метод реализации единства из всего многообразия слагающих синтетическое произведение частей и областей» Отнюдь не считая монтаж специфической принадлежностью только кинематографа, он указывал, что «монтажный метод в кино есть лишь частный случай приложения монтажного принципа вообще»[32]. Но, разумеется, в кино этот принцип получил наиболее четкое и последовательное развитие, и поэтому использование его в театре приближает театр к кинематографу.

Первой постановкой Мейерхольда после революции и вместе с тем первым советским спектаклем вообще было сценическое воплощение первой советской пьесы — «Мистерии-буфф» Владимира Маяковского в ее первой авторской редакции (Петроград, 1918, силами сборной труппы в помещении Театра музыкальной драмы). Через два с половиной года Мейерхольд поставил «Мистерию-буфф» во второй редакции (Москва, 1921, Театр РСФСР Первый).

Маяковский, стремившийся передать в своей пьесе основное в социалистической революции, построил «Мистерию-буфф» в такой новаторской системе образов, которая позволяет говорить о применении им монтажного принципа. Уже в самом заглавии поэт выделяет, сталкивает и объединяет различные элементы действительности, претворенные в формы искусства. Маяковский претворяет в единое целое публицистичность и зрелищность, сочетает реальность и фантастику. В дальнейшем он пойдет по этому же пути в «Клопе» и в «Бане», вводя элементы будущего в картины современности. Он разрушит существовавшую прежде в драматургии форму единства действия и создаст новую форму единства, не только включая в пьесу различные жанры зрелищных искусств (буффонада, феерия, цирк, обозрение), но и привлекая некоторые формы других (не драматургических) литературных жанров. Смелое поэтическое и сценическое новаторство он связывает с традиционализмом, используя элементы древнего эпоса и старинных народных театров. Из всех этих сочетаний возникает новая драматургическая форма, расширяющая рамки пьесы, позволяющая строить образы и положения на широком общественном фоне и этим усиливающая социальный характер содержания[33].

Естественно, что система образов, в создание которой Маяковский внес принцип монтажа, переносилась Мейерхольдом в его постановку «Мистерии-буфф». Но, кроме того, в ней были монтажные элементы, введенные режиссером. Собственно говоря, здесь монтаж несколько отличался от того, с каким мы имеем дело в кино, где монтируются различные художественные данности, и приближался к такой своей разновидности, как коллаж. Например, в постановке 1918 года в сценическое действие, построенное в условной манере, вводился неожиданный в тогдашнем театре новейший технический аппарат: Американец проезжал на мотоцикле через партер и останавливался у рампы. Так в характеристике персонажа, да и действия в целом, заострялось ощущение современности. (Этот постановочный момент Маяковский впоследствии ввел в пьесу — к

[32] Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти томах, т. 2, 1964, стр. 480 и 172.

[33] Подробнее см. в кн.: А. Февральский. Первая советская пьеса. «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского. М., «Советский писатель», 1971.

ремарке первой редакции «Мистерии-буфф»: «Прямо из зала к напряженно вглядывающимся врывается американец», — он приписал во второй редакции «на мотоцикле».)

Театр РСФСР Первый открылся 7 ноября 1920 года пьесой Эмиля Верхарна «Зори», поставленной Мейерхольдом вместе с В. М. Бебутовым. На представлении 18 ноября в пятой картине актер, исполнявший роль разведчика, прежде чем доложить о положении войск, осаждавших восставший город, произнес: «То, о чем я должен вам рассказать, бледнеет перед теми событиями, которые разыгрались на театре военных действий в Крыму». И с большим подъемом прочитал сообщение о геройском штурме Перекопа Красной Армией, напечатанное накануне в «Известиях». Чтение произвело на зрителей потрясающее впечатление. Сначала в зале воцарилась напряженная тишина, а потом публика разразилась бурными аплодисментами. После этого аплодисменты несколько раз прерывали слова разведчика.

«Зрительный зал и все артисты, — сообщалось в газетном отчете, — с большим волнением покрывают в общем подъеме последние слова разведчика единодушным «Интернационалом». Пьеса, не прерываясь, идет дальше, одухотворенная пламенеющим воодушевлением» [34].

Кусок из подлинной жизни, вмонтированный в представление, придал ему новое качество. В другом отчете говорилось «Введенное в ход сценического действия, совпадающее со всем революционным героическим характером всего спектакля и его пафосом современности, это сообщение было принято аудиторией как кульминационный пункт, наивысшая точка в развитии всего сценария «Зорь» [35].

Мейерхольд озарил сцену светом самого волнующего события тогдашней действительности — и этим превратил свою постановку бельгийской драмы, написанной еще в 1898 году, в восторженную манифестацию советского революционного патриотизма.

В спектаклях Мейерхольда 1920—1921 годов — «Зори» и «Мистерия-буфф» — ясно обозначился разрыв нового театра со старым, предреволюционным. Новый, революционный театр утверждал свою боевую политическую направленность. Он отказался от замкнутости сценического действия и в связи с этим от камерного характера актерской игры. Он отверг иллюзорные декорации. Основным в художественной методологии спектаклей в тот период было переосмысление прежних сценических форм. Расчищалась почва для строительства новых.

Следующим этапом была постановка «Великодушного рогоносца», в которой Мейерхольд как бы вскрыл, освободил от многовековых отягчающих наслоений первичные элементы, из которых слагается сценическое действие; он обнажил их и подал в ярчайшем выражении. Раскрыв всю глубину сцены, Мейерхольд создал спектакль, оторванный от сценической коробки: действие развертывалось на фоне оголенной кирпичной стены театрального здания, на легкой деревянной трехмерной конструкции и на широкой авансцене перед ней. Исполнители были одеты в почти одинаковые просторные легкие синие костюмы.

Несмотря на эту аскетичность театрально-изобразительных форм, вернее, благодаря ей, эмоциональное воздействие спектакля ощутимо возросло.

Выше говорилось, что в некоторых сценах «Озера Люль» Мейерхольд создавал впечатление, которое прежде мог дать только кинофильм. Впоследствии (в 1934 году) Эйзенштейн в связи с этим прямо указывал на монтаж: «Если вы возьмете мейерхольдовскую постановку «Озеро Люль» в Театре Революции, то увидите, что так же, как смонтирована «Мать» [36], там был построен целый ряд сцен». И затем, имея в виду постановки Н. П. Охлопкова тридцатых годов, он кон-

[34] В Театре РСФСР. — «Известия», № 265, 25 ноября 1920 г.

[35] Первый опыт. — «Коммунистический труд», № 203, 21 ноября 1920 г.

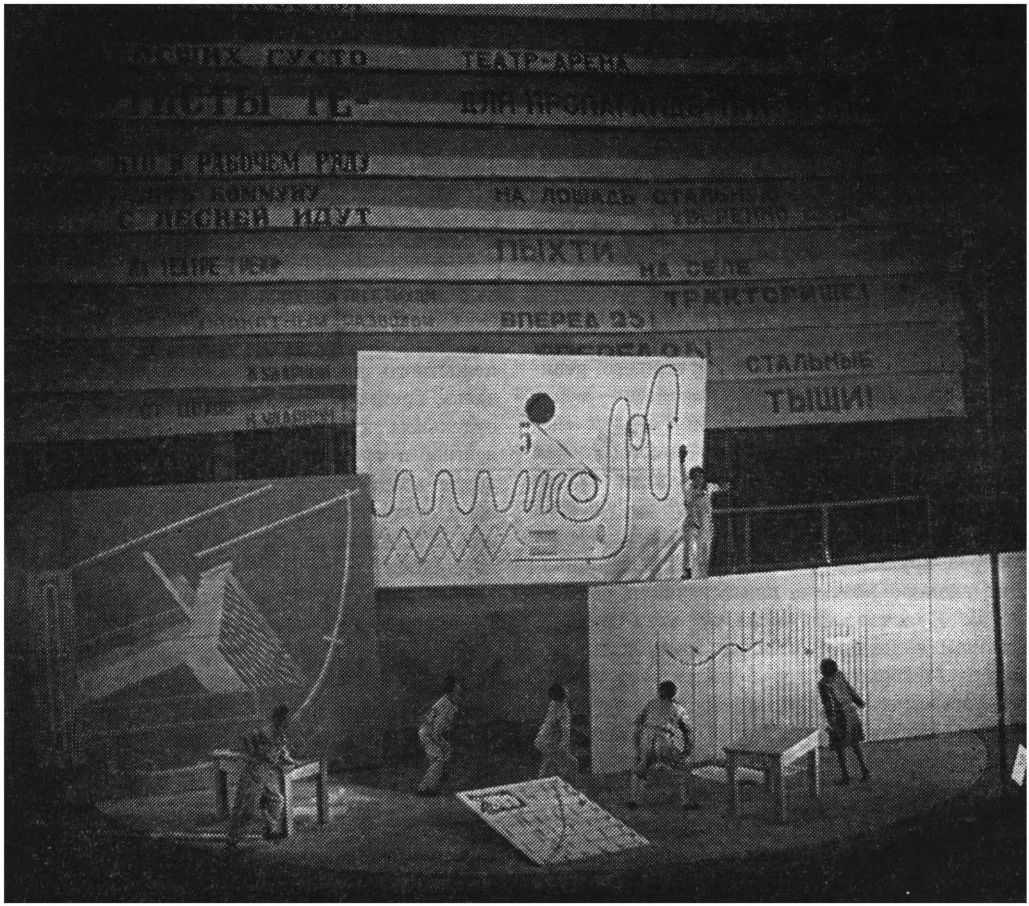
[36] Спектакль руководимого Н. П. Охлопковым Театра Красной Пресни (Реалистического театра, 1933): «фрагменты романа М. Горького «Мать», «театральный монтаж Охлопкова», постановка П. В. Цетнеровича. Оба они были учениками Мейерхольда. — *А. Ф.*

статировал: «Из «Озера Люль» взят принцип монтажа» [37].

А еще за несколько месяцев до «Озера Люль» в программе «Земли дыбом» значилось: «Монтаж действия — В. Мейерхольд, монтаж речи — С. М. Третьяков».

После оголения сцены и нарочитого упрощения сценического действия — так сказать, демонтажа традиционного театрального аппарата — и обращения к первичным элементам театра Мейерхольд, начиная в основном с постановки «Леса», перешел к постепенному усложнению этих элементов, к синтезированию, углублению и расширению принципов и приемов, открытых им в предшествовавшие годы. «Вторичные элементы» театра появились снова, но в новой функциональной направленности, в новых сочетаниях. Происходил процесс сборки, монтажа составных частей нового театра, растянувшийся на ряд лет и по-разному выражавшийся в разных спектаклях.

[37] С. Эйзенштейн [Театр и кино]. Из истории кино Материалы и документы Сб. восьмой. М., «Искусство», 1971, стр. 156.



«Баня».
Театр имени Вс. Мейерхольда (1930)

С этим общим процессом были тесно связаны те частные проявления монтажного принципа, о которых шла речь выше. Пудовкин писал: «Монтаж неотделим от мысли. Мысли синтезирующей, объединяющей и обобщающей»[38]. Именно такая мысль и была главным в творчестве Мейерхольда. «Конечно, всегда, что бы ни делалось на сцене, всегда мысль должна быть впереди», — говорил он[39].

●

Необходимо еще остановиться на некоторых из тех моментов спектаклей Мейерхольда, где проявлялось основное, может быть, качество монтажа, получившее определение в следующих словах Эйзенштейна: «Два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»[40]. Заметим, что Мейерхольд часто сопоставлял не два, а несколько кусков.

Так, финал «Ревизора» достигал огромной силы воздействия в результате того, что друг друга сменяли: сцена помешательства городничего, шумный пробег его гостей, танцующих галоп, через сцену, а затем через зрительный зал, появление из-под авансцены белого занавеса с надписью о приезде настоящего ревизора, а после поднятия этого занавеса — мертвенное безмолвие предуказанной Гоголем «немой сцены», но с манекенами вместо живых актеров. Провал честолюбивых замыслов городничего и его семьи в момент кажущегося торжества воспринимался как символический прообраз крушения уклада жизни, основанного на низкопоклонстве, притеснении и обмане.

А. В. Луначарский писал об этом финале: «Взмахом волшебной палочки гениального режиссера Мейерхольд вдруг показывает страшную автоматичность, ужас наводящую мертвенность изображенного Гоголем все еще живущего рядом с ними мира. [...] Разложив этот мир на покой и движение, Мейерхольд властным голосом художника-ясновидца говорит: вы мертвы и движение ваше мертвенно»[41].

Существенно соображение А. И. Пиотровского: «Самая органическая сущность кинематографической композиции, — ассоциативный монтаж, монтаж по овеществленным метафорам, и он вошел в плоть и кровь спектакля «Ревизор». Когда Хлестаков — Гарин принимается танцевать при упоминании о «балах», когда овеществлена сцена ухаживания Хлестакова (примеров этих можно привести десятки) — все это может быть истолковано лишь как прямое воздействие кинематографической ассоциативной техники современного эйзенштейновского и экспрессионистского кино»[42].

В грибоедовский спектакль «Горе уму» (1928; было взято первоначальное заглавие) Мейерхольд ввел сцену, в которой Чацкий и его друзья читали свободолюбивые романтические стихи, и этим резко противопоставил миру Фамусова революционно настроенную молодежь, будущих декабристов.

Центральным эпизодом «Горе уму» оказался эпизод 14-й — «Столовая». Если при эпизодическом построении спектаклей применение монтажного принципа начиналось с разбивки целостного драматургического действия, то здесь, наоборот, оно выражалось в соединении отдельных кусков авторского текста. Как известно, в третьем акте пьесы Грибоедов проводит возникновение и распространение сплетни о сумасшествии Чацкого через шесть явлений, в каждом из которых действуют по два персонажа, и лишь в седьмом молва становится всеобщей. В спектакле было иное. На авансцене стоял длиннейший стол, за которым, лицами в зрительный зал, сидели рядом 32 человека: Фамусов, Софья и их гости. Медленно и торжественно они ели и пили и так же медленно и торжественно говорили. В этой жвачке возникала, перебрасывалась с одного

[38] Вс. Пудовкин. Собр. соч. в 3-х томах, т. 1. М., «Искусство», 1974, стр. 171.
[39] В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, цит. изд., ч. 2, стр. 281.
[40] Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в 6-ти томах, т. 2, стр. 157.
[41] А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 3. М., «Художественная литература», 1964, стр. 361.
[42] Адр. Пиотровский. Кинофикация театра (Несколько обобщений). — «Жизнь искусства», № 47, 22 ноября 1927 г., стр. 4.

конца стола на другой, росла молва о том, что Чацкий «в уме расстроен». Сцена была построена как своеобразная оратория. Два куска текста трижды повторялись различными лицами, таким образом сплетня облетела весь стол; повторение создавало музыкальное нарастание. Весь эпизод развивался на фоне исполнявшегося оркестром ноктюрна Фильда, который дважды сменялся вальсом Бетховена (фортепиано). Нежная музыка резко контрастировала с отвратительными чертами сидящего за столом общества. При появлении (можно сказать, при входе в кадр) Чацкого, который проходил справа налево вдоль стола как человек из иного мира, все 32 участника трапезы по мере его прохода поднимали салфетки, как бы желая защититься от «безумного» Чацкого, общее «ш-ш-ш» вызывало ассоциацию с клубком шипящих змей.

Смонтировав отдельные явления комедии, Мейерхольд показал зрителям всю противостоящую (тут точнее было бы сказать «противосидящую») одинокому Чацкому «грибоедовскую Москву» как единое целое. В этой монтажной фразе длинного метража он создал глубоко впечатляющее обобщение и с необычайной яркостью и силой заклеймил «прошедшего житья подлейшие черты»: «О праздный! жалкий! мелкий свет!» [43].

Монтажные элементы в постановке драмы Маяковского «Баня» (1930) во многом, как и в постановке «Мистерии-буфф», предопределялись тем, что́ Маяковский вложил в свою пьесу, начиная с ее подзаголовка — «драма с цирком и фейерверком». Мейерхольд ввел в спектакль некоторые приемы цирковой игры, расцветив ими, в частности, роль Победоносикова. «Фейерверк» же был представлен пиротехническими эффектами (взрывы, ракеты, бенгальский огонь и прочее), возникавшими в тех сценах, где действовала машина времени. Образ Фосфорической женщины в сущности вмонтирован Маяковским в пьесу, так как она является из будущего. И Мейерхольд совершенно закономерно выделял ее из числа действующих лиц скульптурностью мизансцен и костюмом, наподобие одежды летчика, отчасти напоминавшим костюм Человека будущего из «Мистерии-буфф». В процессе репетиций Маяковский написал для пятого действия диалог Ундертон и Ночкина у телефона-автомата, эта сценка разыгрывалась перед специальной выгородкой на авансцене. В том же действии Мейерхольд выделил диалог Фосфорической женщины и Поли: они шли рядом по движущемуся круговому тротуару. Все эти, можно сказать, монтажные куски, как и лозунги, написанные Маяковским и развешенные на сцене и в зрительном зале, вносили в пьесу новые воздействующие элементы.

Пьеса Всеволода Вишневского «Последний решительный», поставленная Мейерхольдом за десять лет до нападения гитлеровской Германии на нашу Родину, в своей последней картине прозвучала почти пророчески Место и время действия картины — советская пограничная застава в момент тогда еще лишь воображаемого внезапного нападения врага.

Мейерхольд вложил в создание этой картины на сцене искусство сложного монтажного построения. Зрители оказывались как бы в центре боя между защитниками заставы (двадцать семь бойцов пограничной охраны и матросов) — и наступающим противником, так как предполагалось, что противник находится на балконе (верхнем ярусе) театра, откуда шла пальба по заставе, отвечавшей тем же. Перипетии героической обороны заставы и поочередная гибель всех двадцати семи советских воинов, усиленные необычайным мастерством сочетания грохота ружейной и пулеметной стрельбы, реплик защитников заставы и криков (с балкона) офицеров и солдат противника, моментов тишины и передаваемых по радио сообщений и музыки (из Москвы — третья соната Скрябина, из-за границы — фокстрот и песенка Мориса Шевалье, вступавшие в нарочитое противоречие с трагической картиной гибели бойцов) — все это глубоко потрясало...

Справедливо отмечено в статье И. Р. Дэринг «Кинопоэтика Эйзенштейна», помещенной в прогрессивном западногерманском жур-

[43] Эти две грибоедовские строки были взяты в качестве эпиграфов к эпизоду «Столовая» (в программе спектакля).

нале «Новое обозрение»: «Всеволод Мейерхольд (и позже Брехт) так контрастно противопоставлял резко отграниченные друг от друга отдельные сцены, что семантически возникали новые сопоставления» [44].

Так владение методами монтажа, изобретательное и разнообразное применение их в спектаклях помогали Мейерхольду усиливать выразительные средства театра, углублять содержание спектаклей и умножать мощь их воздействия на зрителей.

●

Широко и притом органично внедрял Мейерхольд достижения киноискусства в свои театральные постановки. Более того, в тридцатые годы он даже пришел к мысли о необходимости введения элементов кино в материальную основу театра. Энергично работая над планами строительства нового театрального здания, Мейерхольд в этих планах отводил немалое место кинематографу. Об использовании возможностей кино в новом здании он говорил 26 сентября 1934 года в докладе рабочим завода «Красный путиловец» (Ленинград): «Новый театр должен обязательно получить те достоинства, которые имеет кино, — ведь оно может за короткое время показать большое количество идей, передать зрителям большое количество мыслей и развить большую стремительность перебрасывания одного действия в другое, из одной страны в другую. С помощью сложного монтажа вы можете получить на протяжении одной части большое богатство показов и отношений людей и природы и отношений человека к природе. Поэтому на сценической площадке должна быть устроена такая механизация, которая давала бы ту эффективность, какую дает кино» [45].

Но дело заключалось далеко не только в механизации. Новое театральное здание и в собственно художественной области могло дать очень многое для использования в театре опыта кино.

Архитекторы М. Г. Бархин и С. Е. Вахтангов, работавшие вместе с Мейерхольдом над проектом нового здания, много лет спустя так закончили свои воспоминания об этом проекте:

«Мы и сейчас еще вспоминаем об одном из разговоров с Мейерхольдом, который хотел открыть новый театр постановкой «Отелло». Всеволод Эмильевич умел рассказывать так, что мы видели именно то, что он хотел, и так, как ему представлялось.

...Вся сильно выступающая вперед площадка должна быть затянута черным бархатом. В зале темно. И вот один, другой, третий прожектора ударяют в эту площадку, хорошо видимую всем зрителям сверху. Сцена пуста, и на черном фоне лежит только один ослепительно белый платок Дездемоны...

Нам тогда казалось, что то, что обычно так и остается невидимым в обычном театре, здесь стало бы действительной завязкой действия. И, наверно, дело там было бы не в одном только платке» [46].

На открытии нового здания платок, вынесенный посредством приема, навеянного киноискусством, на крупный план, должен был утверждать неувядаемую мощь образного языка театра.

●

Взаимопроникновение театра и кино, как оно сказалось в творчестве Мейерхольда, подчеркивалось еще одним обстоятельством, которое сближало его искусство с искусством кино. Мы знаем, как велика роль режиссера в кино. Он не только руководит работой всех участников фильма, но и использует литературный сценарий как материал, по которому строит свой режиссерский сценарий; видение будущего фильма режиссером полностью обуславливает процесс создания кинопроизведения и его содержание.

Каждый спектакль Мейерхольда представлял собой целое, построенное по единому плану, выраставшему из тех идейно-художест-

[44] Johanna R. Döring. Eisensteins Filmpoetik «Neue Rundschau», 1975, N 4, S. 735.

[45] Цит. по стенограмме: ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 46.

[46] М. Бархин, С. Вахтангов. Незавершенный замысел. В кн.: «Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний». М., Всероссийское театральное общество, 1967, стр. 578.

венных задач, которые он, Мейерхольд, ставил перед данным своим сценическим произведением. Переделывал ли он пьесу или оставлял ее в неприкосновенности, его трактовка пьесы определяла всю направленность спектакля, и нередко старая пьеса приобретала совершенно новое звучание: Мейерхольд извлекал из нее то содержание, которого не видели в ней прежде и которое он высвечивал своим искусством. В прежних театрах режиссер был постановщиком, то есть человеком, переносившим пьесу на сцену, а также учителем сцены, то есть руководителем игры актеров. Мейерхольд же был не только постановщиком и учителем сцены, но вместе с тем и автором спектакля (это определение и стоит на афишах ряда его постановок): он как бы сочинял свои спектакли. Его острая творческая мысль цементировала все части сценического создания, его чувство и его поэтическое мировосприятие вселяли в это создание огромную эмоциональную силу.

И так же, как мы говорим о фильме, допустим, «Мать» Пудовкина», мы говорим о спектакле: «Ревизор» Мейерхольда».

●

Многообъемлющие опыты Мейерхольда по «кинофикации театра» оказались чрезвычайно плодотворными. Театр, отнюдь не поступаясь своими приемами, выработанными на протяжении столетий, но развивая и совершенствуя их, впитывал некоторые приемы кино, творчески перерабатывал их и этим обогащал свои выразительные средства. Это сближение театра с кинематографом было одной из причин того, что достижения Мейерхольда стали особо ценными для кино и в свою очередь оказали благотворное влияние на киноискусство. Очень значительное при жизни Мейерхольда, его влияние и теперь продолжает сказываться в кинематографе через посредство его учеников и последователей.

Труды Мейерхольда по сближению театра и кино, по «кинофикации театра» были наиболее ярким выражением тенденции, общей для некоторых выдающихся мастеров нашего театра.

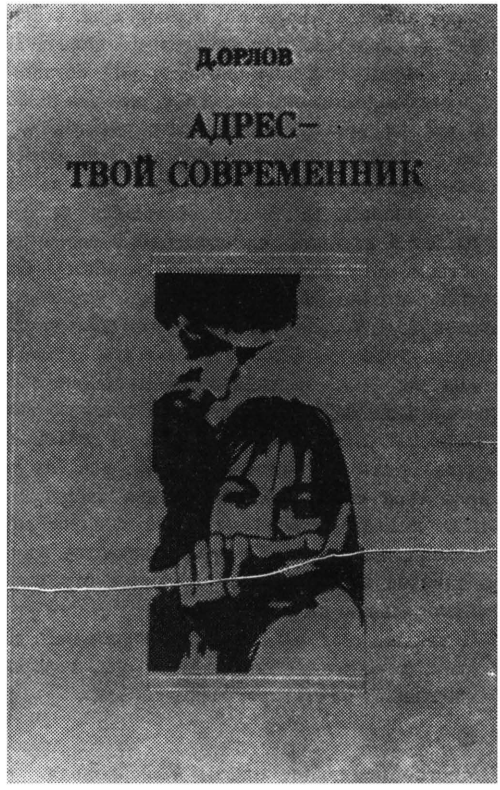
К. С. Станиславский, уже в ранний период кинематографа заинтересовавшийся им и глубоко понимавший его, в 1916 году излагал свою мысль об организации экспериментальных работ, имеющих задачей раскрыть основные линии кинематографической эстетики. «Это, — говорил Константин Сергеевич, — может обогатить и сценическое искусство»[47]. К сожалению, планы участия Станиславского в кинопостановках не осуществились.

В спектаклях К. А. Марджанишвили, появившихся в театре после того, как он поставил несколько кинофильмов, можно обнаружить сцены, построение которых навсяно искусством кино. Обогащением элементами, пришедшими из кино, обязан театр талантливейшим ученикам Мейерхольда — С. М. Эйзенштейну, Н. П. Охлопкову, С. И. Юткевичу.

Искусство Мейерхольда по-разному скрещивалось с искусством различных театральных и кинематографических актеров и режиссеров, по-разному влияло и влияет на него. Творческое воздействие мастерства Мейерхольда, как и других больших художников, их принципов и приемов, нередко проходит сложными путями, через ряд посредствующих звеньев. Важно исследовать эти пути, добраться до корней. Это должно помочь художникам новых поколений приникать к незамутненным источникам, овладевать сокровищами, завещанными им теми, кто создал и накопил их, памятуя не только о своем настоящем, но и о будущем.

---

[47] М. Н. Алейников. Пути советского кино и МХАТ. М., Госкиноиздат, 1917, стр. 22.



Виктор Дмитриев

Вместе со зрителем

Современный кинозритель по большей части вправе сказать о себе, что он достаточно искушен. Идет он сегодня не просто на новый фильм — хочет увидеть в новых ролях любимых актеров. С нетерпением ждет встречи с экранным произведением, если на афише имя режиссера, знакомое и ценимое по прежним интересным лентам. Вполне понятен поэтому заметно возросший за последние годы интерес широкой аудитории к кинокритике — хочется соотнести пережитое там, в кинозале, со взвешенным мнением сведущего человека и таким образом точнее выверить увиденное на экране с собственными размышлениями о жизни, о мире. И действительно, критика призвана многое сделать для формирования культуры зрительского восприятия произведений современного, прежде всего отечественного кинематографа. Культура восприятия — первое условие постижения идейно-эстетического богатства фильма. А стало быть, и влиятельный стимулятор повышения уровня самого киноискусства.

За последние годы диапазон деятельности кинокритики значительно расширился.

Конечно, «разделение обязанностей» в критике — дело условное, ибо при всем многообразии интересов, устремлений, точек зрения нашей кинокритике свойственно прежде всего общее понимание главной задачи — всемерно содействовать развитию советского киноискусства в духе требований времени, повышению его идейного и художественного потенциала.

В этой связи заслуживающими внимания представляются те критические работы, авторы которых как бы приглашают к размышлению о проблемах кино и жизни широкие слои поклонников киноэкрана, включают зрителя — на равных — в спор, в поиск истины, важной и для создателей фильмов. В статьях таких критиков на переднем плане, как правило, сама наша действительность — искусство поверяется жизнью, разумеется, в согласии с особой природой экранного образотворчества. Благодаря такой отправной позиции критик, обращаясь к массовой, так называемой рядовой аудитории, не становится в позу носителя

истины в последней инстанции, придает большое значение доказательствам.

Для такого критика, как и для его читателя, художественные особенности рассматриваемого произведения, да и сам фильм, интересны не только как таковые, но главным образом в соотнесении с правдой жизни и целью искусства: чем духовно обогащает, развивает, как формирует нас, зрителей, кино? Иными словами, в такого рода критических работах значение и своеобразие каждого фильма рассматриваются сквозь призму актуальных запросов, ожиданий, предпочтений широких слоев зрителей, исходя из того, что дало им произведение.

В данном ряду видится мне и книга Д. Орлова [1]. На ее обложке: «Адрес — твой современник». Это сказано о фильмах, заинтересовавших автора. В свою очередь тот же адрес и у книги, поэтому ее название можно воспринимать и как эпиграф.

Книга Д. Орлова из тех, что побуждают нас остановиться, оглянуться, вызывают на размышление, приглашают к спору. Наши былые впечатления о многих и разных кинолентах последних лет, критические суждения о которых возникали тут же — по горячим следам кинопремьер, теперь требуют и некоторого переосмысления, более вдумчивого соотношения с главными координатами художественного процесса. Повседневная жизнь, как и текущая критика, не всегда позволяет вдуматься в целостную картину совершающегося на наших глазах: один фильм понравился, другой — нет, а уж надвигается новый... И вот мы берем книгу, в которой быстротечная повседневность отразилась как сложный организм, как непрерывность внутренне связанных друг с другом явлений действительности и искусства. Внимательный исследователь обнаруживает в них зрелые черты нашей духовной биографии.

В цельной композиции книги проступает гораздо отчетливее то, что в статьях критика, каждой в отдельности, раньше существовало, как говорится, подспудно, а теперь вот, когда выстроилось под одной обложкой, стало основным мотивом: мысль об общественном характере и предназначении творчества при социализме. Читая главу за главой, как бы испытываешь чувство собственной причастности к тем проблемам, которые волнуют автора. Это наше кино — в нем отразилась наша жизнь, воплотились так или иначе наши ожидания и раздумья, наши требования к искусству. Книга «Адрес — твой современник», конечно же, о фильмах и героях экрана, но мы улавливаем: она одновременно и о нас, в первую очередь, о том, какое место занимает кинематограф в нашем духовном мире. Это ощущение неизменно, соглашаемся ли мы с автором или внутренне спорим с ним, или замечаем, что за то время, пока книга была в производстве, наши представления о некоторых проблемах стали богаче, сложнее, в том числе благодаря новым произведениям киноискусства.

В книге Д. Орлова преобладают размышления о наиболее заметных фильмах последних лет. Вместе с тем автор предпринимает анализ и некоторых неудач, говорит о недостатках во имя их преодоления, о поиске путей достойного воплощения на экране нашей действительности. И хотя негативное отношение к иным фильмам выражено автором ясно и безоговорочно, его «микрорецензии» не имеют ничего общего с лихими разносными публикациями, с коими еще порой выступают в печати критики, не считающие себя ответственными за судьбу нашего кинематографа. Утверждая, споря или отрицая, Д. Орлов всякий раз соизмеряет свои оценки с теми критериями, которые определяют сегодня уровень требований к произведениям советского кино, требований, продиктованных самой жизнью.

Вся первая глава книги Д. Орлова посвящена проблеме раскрытия на советском киноэкране темы народного подвига в тяжкие и незабываемые годы борьбы с гитлеровским нашествием.

Почему такой зачин? После победы прошло уже более 30 лет, отчего же эта тема оказалась на первом плане в книге, адрес которой — наш современник?

Потому, говорит Д. Орлов, что она всегда

---

[1] Д. Орлов. Адрес — твой современник. Критика и публицистика. М., «Искусство», 1976.

злободневна. Великие классовые, идейные битвы второй мировой войны — это ведь и наше сегодняшнее достояние, тот духовный опыт, без которого нынешняя жизнь непредставима.

Ретроспективное рассмотрение Д. Орловым фильмов о советском человеке на полях сражений с фашизмом показывает эту традицию в развитии, отчего рельефнее видны истоки новаторских достижений, значение лучших фильмов о войне, созданных в последние годы. Такой подход по-новому высвечивает нечто очень важное, о чем критик говорит публицистически взволнованно, с особым упором. «Лучшие советские кинокартины всегда оказывались в русле магистрального направления развития жизни. Естественно, что тема войны и мира, социалистического патриотизма, воинского долга и подвига не могла не стать одной из первостепенных и определяющих. И наш кинематограф может гордиться тем, что, трактуя военную тему как общенародную, позволяющую ярко представить идейные и нравственные черты советских людей, он стоит в передовых рядах борцов за исторический прогресс, за свободу и независимость нашей Родины» (стр. 14).

Как видим, критик выдвигает очень высокие масштабы измерения ценности отдельных лент мастеров советского кино на военно-патриотическую тему. При их оценке, полагает Д. Орлов, следует исходить из того, насколько они соответствуют историческому значению подвига советского народа, Советской Армии. Только с такой высоты можно верно, глубоко, всесторонне осмыслить конкретные фильмы. Причем не только эпические, подобные «Освобождению», но и более локальные, камерные по фабуле, однако не менее значительные по мысли ленты, такие, например, как «Баллада о солдате» Г. Чухрая и В. Ежова, «А зори здесь тихие...» С. Ростоцкого по повести Б. Васильева.

Иногда отдельными критиками противопоставлялись, как якобы взаимоисключающие, «правда окопного бруствера», «правда карты-трехверстки» и «правда генеральных штабов». Д. Орлов показывает, что в наиболее талантливых и серьезных кинолентах последних лет нет в сущности ни малейшего основания для противопоставления такого рода. Наоборот, есть все основания, подчеркивает автор книги, говорить о единой художественной правде всенародного подвига, в глубины которого непрестанно проникает советское искусство, открывая его новые грани, новые стороны, новое содержание.

Это внутреннее движение темы, наращивание исторической правды, дальнейшее проникновение в нее, а как результат и обогащение арсенала художественных средств киноискусства, порой бывает заметно даже в рамках одного произведения. Д. Орлов показывает, как среди пяти фильмов эпопеи «Освобождение», выходивших на экраны тремя этапами, каждый новый фильм поднимал это кинополотно на новую ступень освоения великой темы.

Критик помогает нам, зрителям, лучше уяснить: «Новое, содержащееся в многосерийной ленте, — это не только плод некой изобретательности авторов, а прямое следствие новаторского подхода к материалу, подлинного историзма в его освещении, в понимании его сложности» (стр. 39).

Критик напоминает и об общественно-политических предпосылках появления столь значительного произведения, которое «могло родиться только в обстановке, максимально благоприятствующей созданию искусства больших мыслей и чувств, способного осуществлять свои функции страстного, но и предельно объективного, правдивого показа недавней истории, когда все многообразие действительности не сводится к проблемам, бесповоротно отодвинутым в прошлое в результате работы, проделанной партией по преодолению последствий культа личности, и когда, с другой стороны, не обеляются явления прошлого, подвергнутые партией решительной и принципиальной критике, когда произведение оказывается в русле того нового творческого начала, какое партия уверенно и последовательно внесла во всю свою практическую деятельность на современном этапе» (стр. 33—34).

Вступая в дискуссию о, на первый взгляд, частных художественных особенностях фильмов,

военно-патриотической темы, Д. Орлов стремится соотнести их с духовной основой, историческими корнями того или иного произведения. Взять, например, спор, возникший в критике — этим спором в свое время весьма заинтересовались зрители, — об уместности или, напротив, неуместности цветных ретроспекций в фильме С. Ростоцкого «А зори здесь тихие...» по повести Б. Васильева.

Д. Орлов советует зрителям прежде всего понять режиссера, «который не мог отказать себе и своим героям в возможности оглянуться назад, перед тем как сделать шаг вперед: для героинь — шаг к смерти, для автора — новый шаг в своем искусстве» (стр. 45—46). В этих ретроспекциях, подчеркивает критик, нам открывается несостоявшееся счастье, разбитое, уничтоженное войной. В них «есть наивность и чистота юности, той юности, что не отгуляла свое, не отлюбила, не отплясала, что, не ища отсрочки, отдала себя Родине всю, без остатка» (стр. 44).

Вторая глава книги посвящена советскому политическому фильму. Раз уж такое понятие появилось — считай десять лет, как оно в обиходе критики, — надо в нем разобраться.

Д. Орлов не отвергает дефиницию «политический фильм», то есть фильм, где в центре сюжета «то или иное злободневно звучащее политическое событие», которое тем не менее «может происходить сегодня, может и принадлежать прошлому» (стр. 50). Вместе с тем Д. Орлов в согласии с видными нашими киноведами считает необходимым подчеркнуть: если на Западе, где на фоне засилья аполитичных, «неангажированных» лент появление в конце 60-х — начале 70-х годов остроактуальных, идеологически открытых картин о реальных и бурных событиях справедливо требовало выделить новое направление и по принадлежности назвать его волной «политического фильма» (прогрессивного, реакционного или коммерческого — вопрос особый), то у нас в стране «представители всех поколений советских кинематографистов неизменно остаются приверженцами открыто политической темы, решаемой средствами художественно-политического кино. И известные мастера советского экрана и молодые кинематографисты развивают и обогащают эту благороднейшую традицию нашего киноискусства...» (стр. 53).

Родовые признаки советского политического фильма Д. Орлов доказательно обнаруживает в целом ряде произведений современного экрана — различных по направленности и авторской стилистике. Речь в книге Д. Орлова идет, в частности, о картине молдавского режиссера и поэта Э. Лотяну «Это мгновение», о документальном фильме К. Симонова и Р. Кармена «Гренада, Гренада, Гренада моя...», о ленте И. Хейфица и Г. Бакланова «Мария», о «Мертвом сезоне» С. Кулиша по сценарию В. Владимирова и А. Шлепянова, о картине того же режиссера — «Комитет 19-ти», поставленной по сценарию С. Михалкова и А. Шлепянова.

Анализируется также — критически — и слабый фильм названного тематического ряда «Мировой парень», которому — на мой взгляд, неосновательно — противопоставлена работа Н. Губенко по сценарию В. Соловьева «Если хочешь быть счастливым», в свое время справедливо не причисленная критикой к удачам нашего кинематографа. Здесь же и такие поразному памятные фильмы, как незадавшиеся «Райские яблочки» Г. Щукина по мотивам рассказов М. Ларни и атакующий, набатный — «Чужого горя не бывает...» К. Симонова. Здесь и картина «До последней минуты» Б. Исакова по сценарию В. Беляева — о Ярославе Галане, узбекская лента «Встречи и расставания» Э. Ишмухамедова и О. Агишева, «Опознание» Л. Менакера по сценарию, написанному в соавторстве с А. Полтораком и Е. Зайцевым. Поддерживая тематику, устремленность этих картин, критик говорит и о присущих им недостатках. Но говорит, как мне кажется, не всегда достаточно четко и по-настоящему требовательно.

Вообще сбивчивость критериев, когда за актуальностью замысла, темы «амнистируются» художественные слабости таких лент, как «Райские яблочки» или «Если хочешь быть счастливым», подчас вызывает у читателя книги недоумение. Такая снисходительность невольно снижает уровень разговора, неизбеж-

но ведет к «конфликту» с требовательным читателем.

Здесь не удержусь и от критики критика в связи с анализом фильма «Это сладкое слово свобода!» В. Жалакявичюса и В. Ежова. Я имею в виду то место в главе, где Д. Орлов пишет: «У В. Жалакявичюса во всех его фильмах ни один актер не играет плохо. Объяснять это обстоятельство бессмысленно, его можно только с радостью констатировать» (стр. 85). Эмоциональность автора понятна, ибо он не скрывает своего восхищения фильмом. Но неужто и впрямь объяснения в данном случае бессмысленны? Напротив, представляется, что коль скоро речь идет о предмете, в котором зрителю трудно разобраться самостоятельно, критик может и должен ему помочь.

Особое значение в книге Д. Орлова имеет глава «Грани современной темы», где пристальное внимание уделено фильмам о советском рабочем классе. И примечательно, что разговор о путях решения одной из самых важных общественных и творческих задач начинается с обстоятельного анализа одной кинематографической неудачи. Тем самым автор не декларативно, а предметно и наглядно определяет меру ответственности нашего искусства перед главным героем нашего времени и одновременно перед зрителем, с повышенным вниманием ожидающим каждой новой встречи с современной темой на киноэкране.

Эти страницы книги — хорошая школа повышения культуры зрительского восприятия киноискусства. Иной раз зритель хоть и ясно отдает себе отчет, что фильм не понравился, тем не менее затрудняется объяснить почему. На примере картины Л. Аграновича «У нас на заводе» автор книги как бы создает «лабораторию» зрительской неудовлетворенности фильмом. И вот итог анализа: «Фальшью, как ржавчиной, покрыты, к сожалению, многие детали и конструкции фильма. Произошло это по причине сколь простой, столь и сложной.

Знание определенной сферы действительности не есть простое знание фактов. Творчество предполагает умение их оценить, отобрать, художественно осмыслить. Только если автор не ограничится попыткой просто *сложить* произведение из результатов своих более или менее случайных, поверхностных наблюдений, а *создаст* его, глубоко проникшись делами, мыслями, сущностью устремлений тех, о ком он пишет, ощутив их заботы и тревоги как частицу собственной души и сердца, — только тогда он не окажется в плену банальностей, а откроет зрителю нечто новое в окружающей его жизни».

«Все это не заклинания досужих критиков, — говорит Д. Орлов, — это на самом деле вещи важные. Важные всегда» (стр. 100—101).

Для критика вместе с тем важен и другой итог предпринятого им исследования: неудачи и полуудачи, которые зачастую сопровождают попытки воплотить на экране тему рабочего класса, не должны снизить активности кинематографистов в стремлении продвинуться дальше и глубже на этом решающем в советском искусстве тематическом направлении. Во имя этого Д. Орлов, рассматривая новые грани современной темы, обращается ко всему лучшему и плодотворному, что накоплено за последние годы в таких фильмах, как «Истоки» И. Лукинского по роману Г. Коновалова, «Свет в наших окнах» грузинских кинематографистов Г. Мгеладзе и С. Жгенти, «Дочки-матери» С. Герасимова по сценарию А. Володина, «Сибирячка» А. Салтыкова по сценарию А. Салынского, «Здесь наш дом» В. Соколова по пьесе И. Дворецкого, «Старые стены» В. Трегубовича по сценарию А. Гребнева, «Мой добрый человек» узбекских кинематографистов Р. Батырова и О. Агишева, «Самый жаркий месяц» Ю. Карасика (в соавторстве с Г. Бокаревым), «Каждый день доктора Калинниковой» В. Титова по сценарию А. Лапшина и других картинах.

Заслуживают внимания лаконичные, но содержательные разборы фильмов «Калина красная» В. Шукшина и «Романс о влюбленных» А. Михалкова-Кончаловского по сценарию Е. Григорьева.

Особое место в этой же главе занимает анализ фильма Д. Храбровицкого «Укроще-

ние огня». Масштаб разговора: личность, народ, человечество, эпоха. Это не мешает критику, а, напротив, помогает показать зрителям значение художественной детали в ансамбле произведения.

Один пример: «Помните, как подъемное устройство подтаскивает к Башкирцеву, пришедшему в цех, натуральный, зеркально сияющий шар-спутник, и Главный конструктор, не зная, как скрыть волнение, вдруг потер выпуклый бок аппарата краем своего рукава. Для дела — жест бессмысленный, для искусства — в нем все!» (стр. 148).

Книга завершается главой «Недетские заботы детского кино», на мой взгляд, наиболее удачной у автора. Положа руку на сердце, большинство зрителей, полагаю, согласится со мной, что, радуясь хорошим фильмам для детей, принимая их, огорчаясь неудачами, мы поверхностно истолковываем своеобразие этого вида киноискусства, недостаточно серьезно размышляя над его проблемами и заботами. Несомненно, существующие здесь особые законы творчества весьма разноречиво толкуются и художниками и критиками. Д. Орлов напоминает нам об этом, словно приоткрыв дверь в сложнейшую лабораторию детского кино.

И мы соглашаемся с ним: да, здесь есть свои, специфические проблемы.

Например, такая, как порог понимания юным зрителем произведения искусства. Опираясь на опыт литературы и театра, сводя в дискуссионный круг мнения видных практиков и теоретиков, Д. Орлов ратует за точно выверенную, дифференцированную в возрастном отношении адресность каждого детского фильма: в восемь лет и в четырнадцать емкость восприятия различна, поэтому для разных периодов детства нужны разные хорошие фильмы. Когда же, говорит Д. Орлов, жанр фильма обозначается: «Кинокомедия для самых маленьких детей, их старших братьев и сестер, их пап и мам, а также дедушек и бабушек», такое «мерцательное» представление создателей фильма о том, к кому он все-таки обращен, не удовлетворяет критика и заставляет задуматься нас, зрителей. В самом деле, для детей ли песенка в известной детской ленте: «Это даже хорошо, что пока нам плохо...»? Что-то не похоже, соглашаемся мы с критиком.

Или еще одна проблема. «Отдельными теоретиками, — пишет Д. Орлов, — занимающимися изучением проблемы нравственного воспитания детей средствами искусства, высказывается мнение, что детям, мол, особенно импонируют героизм, храбрость, отвага и в меньшей степени такие черты характера человека, как благородство или чувство справедливости. С сухим схематизмом такого противопоставления (больше импонирует героизм, чем чувство справедливости!) хочется поспорить, ибо жесткая прямолинейность его наводит на мысль о провозглашении примата одних черт юной личности в ущерб другим» (стр. 174).

И критик спорит: «Критерии героизма и храбрости вполне конкретны и определенны, и симпатию в юном зрителе, воспитанном в обстановке социальной нормы, эти качества вызвать могут только тогда, когда являются следствием благородства, чувства справедливости и т. д. Недооценка этого пагубна» (стр. 174).

Итак, впечатления, навеянные книгой «Адрес — твой современик», приводят на память известный парадокс, упомянутый Д. Орловым: тому, кто достиг совершенства, ничем не поможешь. Иными словами, истинное совершенство — это постоянное стремление ко все более высокому совершенству, чуждое самоуспокоенности. Таков этический кодекс большого искусства и подлинной критики. Уроки последней усваиваются публикой поэтому не напрасно. Зритель требователен, разборчив и в отношении критических суждений. Думаю, он заметит: судить сегодня об актуальных проблемах нашего кино с тех позиций, что еще совсем недавно казались наиболее перспективными, уже недостаточно. И в этой связи хочу отметить, может быть, главное достоинство книги Д. Орлова. Рассматривая определенный важный этап развития нашего кино, автор постоянно размышляет о его продолжении, перспективе. Он приглашает к со-

творчеству и самих зрителей, напоминая им о том, что процессы, стимулированные в советском кино историческим Постановлением ЦК КПСС 1972 года, еще далеки от завершения, и по мере их развития возникают новые проблемы, требующие критического осмысления и практического размышления. Когда писалась книга, многие из этих проблем лишь угадывались, вызревали. Но ощущение неиссякаемой сложности и динамики кинопроцесса, возникающее по мере чтения работы Д. Орлова, побуждает продолжить его мысль, дополнить и додумать прочитанное.

Вспомним, например, как интересно и непросто продолжается на наших глазах разработка современной темы на экране. В тот момент, когда книга «Адрес — твой современник» находилась в печати, появился фильм «Премия», подытоживший многие плодотворные искания в сфере рабочей темы. Однако не исчезли и резервы тех «болезней», о которых писал Д. Орлов, проявляющиеся сегодня главным образом в формах эпигонства: нередок еще выход на экран фильмов, поверхностно, схематично повторяющих достигнутое, а стало быть отбрасывающих искусство вспять. В то же время по мере продвижения к новым горизонтам кинематографического проникновения в актуальные, волнующие проблемы трудовой жизни нашего современника выявляются принципиально новые грани содержания так называемых производственных конфликтов. Критический и вместе с тем аналитический пафос многих фильмов последнего времени направлен прежде всего против явлений технократизма — в работе ли, во внутреннем ли мире человека, против недооценки, тем более игнорирования человеческого аспекта современного производства, упования лишь на технику, технологию, организацию. Положительный заряд в этих произведениях заключен, собственно, в том, что объективным велениям НТР, субъективно воспринимаемым порой узко технократически, советское искусство, направляемое жизнью, «предъявляет» встречные требования — требования социалистического гуманизма.

В произведениях на рабочую тему чаще дело «находит» героев и высвечивает их. Здесь именно дело, точнее, уровень понимания дела и предъявляемых им к человеку требований суть мера оценки личности. Персонаж может быть верен своему, казалось бы, положительному идеалу — что из того! Дело покажет, что это за идеал, стало быть, каков герой. Профессионализм без культуры человеческих, притом именно социалистических, отношений — прежде всего на самом производстве — невозможен. Речь идет о культуре, необходимой отнюдь не в последнюю очередь и в интересах производства. Испытание делом на человечность, проблема глубины человечности именно в полной, беззаветной отдаче большому, нужному делу — таков преобладающий ныне ракурс так называемой рабочей темы.

Весьма ценно и то, что в произведениях названного ряда первым и непременным условием, без чего нет сюжета, нет конфликта, является социальная активность героя. Ее духовная основа и составляет предмет художественного исследования, как, впрочем, еще одно, не менее важное: усложнение самого дела в условиях зрелого социализма, особенно на уровне управления производством. Отсюда небесконфликтный процесс совершенствования методов управления. Отсюда и новая глубина в раскрытии этой сложности по линии профессионализма: культуры «делового человека», масштабов социального развития.

И на других направлениях идейно-художественных исканий советского киноискусства заметно расширение диапазона вовлекаемых в русло этих исканий актуальных проблем. Об этом нужны — и они появляются — новые критические статьи, новые книги, которые вместе с вошедшими в читательский, зрительский обиход составят необходимое звено «обратной связи», столь необходимой и кинематографу, и тем, кому он адресуется.

Сергей Юткевич

Заметки о друзьях и недругах советского кино

Долг памяти

Все кругом жужжит, вертится, стрекочет, лучи света бегают по стенам и потолку, цветные блики диапозитивов сменяются мельканием черно-белой пленки, раскрашенные от руки феерии чередуются с хроникой начала века. Из застекленного киноателье вы попадаете в фантастический кабинет доктора Калигари; в допотопном видеоскопе, покрутив ручку, вы можете увидеть купальщиц из комических лент Мак-Сеннета; золотистое платье прославленной Мерилин Монро распласталось на вычурном ложе, напоминая о трагическом утре, когда ее нашли покончившей расчеты с жизнью. Напротив в нише, похожей на церковный иконостас, увеличенные фото киногероев Ледового побоища и в центре кольчуга — одеяние Александра Невского — Николая Черкасова, личный дар актера.

Все это — и афиши фильмов Дзиги Вертова, и тросточка с котелком Чарли Чаплина, и рукописи сценариев Жана Ренуара, и мексиканские рисунки Эйзенштейна, и множество иных чудес окружают вас в парижском музее киноискусства, пока единственном в мире. В нем нет каталога и по экспозиции вас водит сам его создатель, передвигающийся легко и быстро, несмотря на свою грузную фигуру, напоминающую молодого Бальзака: энтузиаст кинематографа, известный всему кинематографическому миру генеральный секретарь французской Синематеки Анри Ланглуа.

Сегодня его, профессора двух университетов, кавалера ордена Почетного легиона, чьи фото появлялись в самых распространенных журналах, узнают в Париже даже водители такси, о чем он с нескрываемым и каким-то почти детским тщеславием сам мне рассказал. Но той осенью 1946 года, когда меня с ним познакомил Жорж Садуль, Ланглуа был еще никому неизвестен. Лишь узкий круг любителей кино знал о существовании молодого человека, одержимого странной манией собирания ранних киноаппаратов, обветшалых киноафиш и, главным образом, копий старых фильмов.

...Анри Ланглуа родился в турецком городе

Анри Ланглуа

Смирне в 1915 году в семье французского коммерсанта. А очутившись в Париже, он стал случайным свидетелем потрясшего его факта: владелец кино, которое он часто посещал, собирался уничтожить потерявшую значение для проката копию старого немого фильма «Кабинет доктора Калигари».

Это и послужило толчком к созданию коллекции. И вскоре Ланглуа в содружестве с будущим режиссером Франжю смог показывать любителям кино старые ленты, собранные во всех концах города.

Так были заложены основы всемирного движения фильмотек, этих драгоценных собраний, где сохраняется несметное множество кинокартин, по которым впервые стало возможным предметное изучение истории кино как искусства.

В Ланглуа жил талант вдохновенного любителя экрана, он первым понял ценность всего, связанного с эфемерным процессом производства и проката «живых картин». Казалось бы термин «эфемерные» подходит к кинофильмам меньше, чем к таким действительно быстро улетучивающимся и обычно никак не фиксируемым видам зрелищ, как театр или цирк. Однако именно кино, находившееся в руках торгашей, было особенно расточительным во всем, что составляло его наследие, его материальные реликты. Рынок неустанно расширялся, он требовал все нового «товара», а им считалось только то, что в данный отрезок времени имело спрос у зрителей. Все же старые фильмы, не говоря уже о декорациях, костюмах, реквизите, бутафории, лишь в ничтожной доле шли на склады, а в подавляющем количестве истреблялись без всякой документации. Единственной ценностью оставался негатив фильма, но когда он приходил в негодность, то и его списывали на целлулоидные гребешки.

Так же быстро старела и техника; модели съемочных и проекционных аппаратов сменялись одна за другой, а амортизированные выбрасывались на свалку. Ланглуа первым понял, какой интерес представят в будущем экспонаты, по которым воочию можно будет проследить ошеломляюще быстрое развитие кинотехники, и к его коллекции фильмов стали понемногу прибавляться диковинные образцы «праксиноскопов» и других разновидностей «латерны-магики».

Начало второй мировой войны застало Ланглуа в казармах, где он ухитрился спрятать половину своей коллекции. Актриса Симона Синьоре рассказывала, что в 1941 году, в разгар фашистской оккупации, Ланглуа показал ей и нескольким друзьям «Броненосец «Потемкин» — на передвижке в столовой своей матери. Часть фильмов, непомещавшихся в казарме, хранились все эти годы просто в ванной одной из опустевших квартир, а когда Париж был освобожден от гитлеровцев, Ланглуа был вознагражден за все понесенные им труды тем, что явочным порядком занял один из особняков, откуда бежали фашисты, и свез туда реквизированные запасы фильмов из немецких прокатных складов. В этом особняке и начала официально существовать Национальная Французская Синематека, поддержанная на первых порах правительством де Голля, в которое, как известно, до 1947 года входили и коммунисты.

С тех пор постоянно ее фонды пополнялись, а Ланглуа поставил своей целью не просто собирать музей, но и знакомить самые широкие слои зрителей с образцами мировой кинокультуры, так что вскоре его Синематека стала как бы своеобразным киноуниверситетом, где молодежь проходила курс истории и эстетики нового искусства.

Ежедневно, сначала в одном зале, а затем в трех (после того как Синематека получила постоянную прописку во дворце Шайо) Ланглуа и его сотрудники показывали 10—15 фильмов всех времен и народов.

Ланглуа доставал фильмы, где мог, а когда не хватало своих запасов, он обменивался с такими же учреждениями, возникшими к тому времени во многих странах. Он устраивал циклы, посвященные как отдельным мастерам, так и целым национальным кинематографиям.

На просмотры Ланглуа систематически приглашал режиссеров, актеров, киноведов; можно сказать, что на его «премьерах» в гостях перебывали мастера различных поколений всех стран мира. Помню, в частности, вечер в честь знаменитой американской актрисы Лилиан Гиш.

Приветствовать ее пришли те, кого обычно называют «весь Париж»; Ланглуа тепло представил актрису, которая прочла отрывок из своих воспоминаний о работе с Гриффитом; затем она спустилась в зрительный зал и очутилась как раз рядом со мною, так что мне было видно, с каким волнением знаменитая в 20-е годы актриса смотрела программу, умело составленную Ланглуа из фрагментов ее картин.

Памятью Ланглуа обладал феноменальной, казалось, он знал все фильмы мира, но я никогда не видел, как и когда он их смотрел. У него был какой-то свой особый «секрет», и он его ревниво оберегал. Во всех трудах ему помогали спутница его жизни Мери Меерсон, вдова известного кинохудожника Лазаря Меерсона, русского по происхождению, декоратора почти всех фильмов Жака Фейдера и Ренэ Клера, и Лотта Эйснер, немецкая антифашистка, историк кино и автор нескольких блестящих монографий о мастерах экспрессионистической кинематографии. Сам Ланглуа писал мало, но его критические эссе, посвященные отдельным мастерам экрана, были лаконичны, содержательны и отличались тонким восприятием творческих особенностей художников.

В частности, он очень любил Довженко. Вот краткий фрагмент из того, что он писал о нем, называя автора «Земли» «Сезанном кинематографа».

«Это единственный мастер, который создает произведения, как бы высеченные из камня... Он единственный, кто осмелился задержаться перед коллективными произведениями великих анонимных художников — рабов, свободных людей, кустарей, ремесленников, создавших ценности нашей цивилизации, и прислушался к их урокам...

Он единственный, кто сумел, когда кино закрутилось в хороводе стремительных образов, остановить их и закрепить, придав им величие и монументальность старинных од...

Он черпал свое искусство из самых глубин классических традиций украинского и русского народов, он увидел свою Украину взором Тараса Шевченко, он освоил всю народную культуру советской страны, и это позволило ему овладеть потрясающей выразительностью времени, сжатого в своей статике до предела. Таким предстал нам Довженко в «Земле» и «Аэрограде», прежде чем достигнуть в «Щорсе» синтеза, позволяющего воссоздать на пленке как бы самую жизнь...

Для нас Довженко, может быть, самый неизвестный из всех великих мастеров советского кино и в то же время самый признанный, судя по тому месту, которое отводят ему даже те, кто знает его лишь понаслышке.

Все ведь сходятся на том, что среди прославленных имен не только кинематографистов, но и писателей, живописцев и музыкантов, ему принадлежит по праву первое место в первом ряду» [1].

Когда самый «мятежный» университет в Нантере пригласил Ланглуа читать курс по истории кино, он начал с творчества Дзиги Вертова. Я присутствовал на первой лекции: на ней Ланглуа не только познакомил студентов с основами теории советского документалиста, но тут же продемонстрировал отлично подобранные фрагменты из его картин.

По приглашению Ланглуа мне доводилось неоднократно выступать в стенах Синематеки и с сообщениями о социалистическом кино, главным образом о его молодых кадрах, и с показом новых советских фильмов.

Авторитет Синематеки и его руководителя с годами все укреплялся, так что когда Жан Кокто назвал Ланглуа «драконом, охраняющим наши сокровища», то под таким крылатым прозвищем тот навсегда вошел в число как бы обязательных достопримечательностей французской столицы.

Тем не менее нельзя сказать, что Синематека вела легкую жизнь. Наоборот, ее своеобразный юридический статус полуофициального, получастного учреждения, причинял Ланглуа немало забот.

С одной стороны, правительственные субсидии были поистине нищенскими, их решительно не хватало на реставрацию и хранение фильмов, на собирание архивов, библиотеки и т. д., а с другой, на том основании, что эти

---

[1] Henri Langlois présente... "Cinema, L'Avant-Scène", 1977, № 182.

гроши все же выплачивались Синематеке, чиновники позволяли себе вмешиваться во всю ее повседневную жизнь.

Здесь следует со всей объективностью признать, что с бухгалтерской точки зрения в манере Ланглуа вести организационную и финансовую работу Синематеки у него имелись солидные изъяны.

Ланглуа, конечно, был скорее блестящим импровизатором, чем аккуратным плановиком, а его автократические навыки правления должны были приводить в бешенство французских чиновников, создавших, как известно, одну из самых закостенелых бюрократических систем в мире.

Назревал конфликт, и в феврале 1968 года он разразился, причем с такой силой, что гул раскатился по обеим частям света, а Ланглуа в одно прекрасное утро, как принято выражаться, «проснулся всемирно знаменитым».

Перед этим, в январе он был в Москве, где, как всегда, знакомился с новинками советского экрана, встречался с друзьями, отдыхал от толкотни в приемных и коридорах французских канцелярий, а когда вернулся, то наутро узнал из газет, что смещен со своего поста, а на его место назначен доселе мало известный второстепенный чиновник некий мосье Барбен.

И тут произошло нечто непредвиденное: в поддержку Ланглуа выступили не только кинематографисты Франции, но и всего мира. Телеграммы протеста прислали Чаплин, Орсон Уэллс, Карл Дрейер, Фриц Ланг. Немедленно был создан даже специальный «комитет защиты Французской Синематеки», куда вошли все передовые кинодеятели страны. На состоявшейся пресс-конференции со страстными речами о заслугах Ланглуа выступили режиссеры Астрюк, Дакен, Карне, Трюффо, Шаброль, Ле Шануа, Жан Ренуар. Последний в частности сказал:

«Я хочу присоединиться к мнению моих коллег — Синематека не может существовать без Ланглуа, но я хочу добавить еще и имя Мери Меерсон, внесшей огромный вклад в то дело, которое стало центром борьбы против ужасов коммерческого кино. Чем дальше, тем становится яснее, что у нас существует два кино. Одно старается выжать как можно больше денег, отравляя зрителей продукцией невыносимой банальности, а в другом некоторые пытаются создать нечто лучшее. И вот для них Синематека является символом надежды» [2].

Адвокаты, также выступившие на пресс-конференции, заявили, что Синематека юридически подвластна только восьмистам членам Ассоциации, считающимся ее коллективным владельцем, и что никто без них не может смещать и назначать ее руководителей.

Однако на протесты общественности правительство ответило, как оказалось, не лучшим образом. Мирная делегация работников культуры была разогнана полицией, не остановившейся перед насилием и арестами. Тогда стихийно возникли уличные манифестации, а на площадь перед зданием Шайо вышли кинематографисты с лозунгами в защиту Ланглуа. Разыгрались настояще бои, послужившие как бы предвозвестниками тех, что вскоре вспыхнули в непредвиденно больших масштабах в майские дни 68-го года.

Снимки разгона демонстрации в защиту Ланглуа появились в мировой прессе. Так «дело Ланглуа» стало ярчайшим свидетельством недовольства культурной Франции политикой правительства концернов и монополий. Вскоре после этих событий, в марте 1968 года я встретился на званом обеде с тогдашним министром культуры Франции писателем Андрэ Мальро и обратился к нему с вопросом о судьбе Ланглуа. Мальро ответил мне с добродушной ухмылкой, что конфликт улажен и Ланглуа остается во главе Синематеки, ну а то, что французы любят по малейшему поводу пошуметь на улицах — общеизвестно и ровно ничего не значит. Я вспомнил эти слова через два месяца и еще раз удивился, насколько глух был к голосу и настроениям нации даже такой, казалось бы, чуткий писатель, как Мальро, для которого, как и для его правительства, майские события 68-го года оказались чем-то наподобие грома среди ясного неба.

---

[2] L'Affaire Langlois. Dossier № 1. Eris Losfeld Editeur, 1968.

Итак, первая битва Синематеки была выиграна, но жизнь ее руководителя не стала легче — правительство отказалось от всякой дотации и надо было искать средства к существованию. Тогда Ланглуа предложили кафедру истории кино в монреальском университете, и, не имея возможности отказаться от этого заработка, он был вынужден каждую неделю совершать утомительные ночные перелеты через Атлантику в Канаду. Все его педагогическое жалованье уходило на оплату обслуживающего персонала Синематеки, а вместе с деньгами уходило и здоровье.

В январе 1977 года сердце Ланглуа не выдержало груза долгих лет труда и борьбы. Когда он умер ему было всего 62 года.

Уход из жизни Анри Ланглуа означает особую потерю и для советского кино. Никто — я должен подчеркнуть это с полной ответственностью — из зарубежных деятелей культуры не сделал так много для ознакомления своих соотечественников с советским киноискусством, как Анри Ланглуа. В течение четырех десятков лет он систематически включал в свои еженедельные программы работы советских мастеров всех поколений. Для иллюстрации приведу из программ Синематеки только за первые месяцы 1974 года справку о демонстрации советских фильмов. Четверг, 10 января, 19.30— «Человек с киноаппаратом», 21.00 — «Человек с ружьем»; воскресенье, 13 января, 15.00 — «Иван Грозный»; среда, 16 января, 15.00 — Мультфильмы (СССР); среда, 23 января, 21.00 — «Звенигора»; пятница, 25 января, 21.00 — «Поликушка»; среда 31 января, 23.00— «Кружева»; понедельник, 25 января, 19.30 — «Ленин в Октябре», 21.00 — «Ленин в 1918 году»; среда, 23 февраля, 19.30 — «Петр Первый» (первая серия), 21.00 — «Петр Первый» (вторая серия); пятница, 1 марта, 21.00 — «Одиннадцатый»; четверг, 7 марта, 20.30 — «Маскарад»; суббота, 9 марта, 15.00 — «Генеральная линия»; среда, 15 мая, 22.30 — «Иван Грозный»; пятница, 17 мая, 19.30 — «Арсенал» и т. д.

Итого, 16 советских фильмов только в течении четырех месяцев, а ведь такое бывало р е г у л я р н о — из недели в неделю, из года в год. Поистине, я не могу назвать ни одной другой Синематеки Запада, где советские картины показывались бы также часто и продуманно.

В результате лучшие образцы советского кино стали благодаря Ланглуа достоянием как французской молодежи, так и кинематографистов развивающихся стран, регулярно приезжавших на «стажировку» в Синематеку.

Для более подробной характеристики отношения Ланглуа к советскому кино, а также для оценки объема его деятельности на этом поприще, я позволю себе привести несколько выдержек из его писем, адресованных мне.

11 сентября 1966 года он писал:

«Я нахожусь сейчас в периоде подготовки большой программы советского кино, которая начнется 27 октября и окончится в конце мая, с тем рассчетом, что вся ваша официальная делегация на Каннском фестивале сможет присутствовать на церемонии закрытия. Помимо копий, полученных из Госфильмофонда, мне удалось достать и такие редкие картины, как «Земля жаждет» Райзмана и «Третья Мещанская» А. Роома. В целом же будет показано 300 фильмов. Я думаю, что это самая внушительная демонстрация советского кино во Франции, но все же в понедельник буду звонить в ваш Союз с просьбой прибавить несколько работ молодых... И еще у меня есть одна идея, которая меня очень греет — собрать все фильмы о Ленине и о днях Октября и показать их в порядке подготовки к 50-летию революции».

После событий 68-го года Ланглуа писал мне:

«У нас пока все идет хорошо, но это, однако, не означает что нас оставили в покое. В целом мы оказались — раньше чем я ожидал,— на пути к тому, чтобы стать Большим музеем кино — цели всей моей жизни... К сожалению, есть люди, которые захотят вовлечь ваше киноруководство в конфликт с нами, постараются исказить факты, представив меня в качестве дьявола, которого надо предать анафеме. А для меня важно лишь одно — это то, что я ваш друг. Важно то, что я знаю: меня никогда не удастся заставить измениться, даже если будет сделан вид, что этого удалось добиться — я никогда не был вашим врагом и не буду. Поэтому я плюю на всех таких людей и на все, что

они могут говорить или пытаться сделать, чтобы убедить вас в том, что я вам не друг. А теперь забудем все эти гадкие, грустные и злые вещи, всегда пахнущие катастрофой...

Необходимо, чтобы в Париже состоялись такие предприятия, как приезд Козинцева и еще кого-либо — почему бы не Александрова или Эрмлера? Ты знаешь, как я положительно оцениваю результаты пребывания у нас Кулешова, ты также знаешь, какими успешными оказались приезды в Синематеку Кармена и Копалина и как отлично прошли чествования братьев Васильевых и Эсфири Шуб. Ведь нас объединяет именно кино, любовь к кино помогает нам открывать двери и общаться... Поэтому надо все делать с блеском, надо выдержать нашу программу до конца. Я хочу повторить выставку рисунков Эйзенштейна. За последние месяцы я о многом поразмыслил и прекрасно понимаю, как много может сделать Синематека. Моя последняя поездка в Венгрию это подтвердила. Наша роль состоит в том, чтобы дать всем вашим шедеврам доступ в Синематеку».

А вот письмо от 15 мая 1970 года Ланглуа из Монреаля:

«Не говоря уже об остальном, мы с Мери переутомились и одурели. Переутомились от необходимости обеспечить работу Синематеки. Мы выполняем и свою работу и множество других обязанностей — и фильмотекаря, и техника, и бухгалтера. Мери от усталости теряет память, а для меня время стало шагреневой кожей. Не говоря уже об интригах, с которыми надо бороться, а интриги есть всегда... Пока же в большом музее Шайо мне дали третий зал; меня заставляют заседать в разных комиссиях, в том числе в комиссии по шестилетнему плану, по архивам, прокату, исследовательскому кино и по школам.

И еще наша новая работа в Нью-Йорке: на моих плечах оказываются два Музея кино — один в Париже, а второй в Нью-Йорке на 53-й стрит с выставочными холлами; там три небольших кинозала, один для триацетатной пленки, другой для оригинальных копий и третий для короткометражных фильмов; все это начнет работать с мая 1971 года. А пока я буду работать в Музее Метрополитен — таким образом благодаря Синематеке осуществится мечта Лилиан Гиш: киноискусство будет жить рядом с Боттичелли и Вермеерами американского Лувра».

Конечно такой размах деятельности Анри Ланглуа, а особенно его симпатии к советскому кино, пришлись не по вкусу не только открыто реакционным кругам, но и тем из «интеллектуалов», кто объявлял себя противниками «коммунистической диктатуры» якобы с «левых» позиций. Стоит отметить, что именно они после смерти Ланглуа активно занялись клеветой на него, стараясь преувеличить его организационные промахи и преуменьшить действительные заслуги. Им стоит напомнить слова польского сатирика Станислава Ежи Леца:

«Хочешь оплевывать? Попробуй это сделать в джунглях льва, когда лев жив-здоров и встретился некстати. Нехорошо плевать на льва, чья голова мертва, а шкура лишь ковер возле кровати».

Последние заботы Ланглуа были о том, как достойно отметить 60-летие Великого Октября в стенах Синематеки. А итог его отношения к нашей стране и ее искусству был подведен в строках написанного им в 1976 году предисловия к монографии о советском режиссере:

«В ту пору, когда на смену Просвещению пришел век промышленного переворота и Французской революции,

все, кто в России с царствования Александра и до Николая, вместе с народом несли бремя гнета наследственной аристократии,—

когда все, что было в России живого, страдало от пропасти, разделявшей ее от других, уже свободных стран, где каждый день приносил новые открытия, завоевания, достижения свободной мысли,—

и все, кто томились в неволе отжившей абсолютной монархии, державшейся у власти при помощи бюрократического и полицейского аппарата,—

все они не могли не почувствовать огромного облегчения, когда власти этой настал конец.

Советская революция была замечательна тем, что она означала одновременно победу и пролетариата и интеллигенции.

Это отличает ее и до сих пор. Именно поэто-

му в 1917 году авангард искусства примкнул к авангарду революции. Из этого слияния родилось советское кино.

Об этом творческом союзе свидетельствуют имена Эйзенштейна и Вертова, Роома и Кулешова. И то же относится ко всем, кто присоединился к ним или, как Довженко, пришел им на смену.

В этом заключается секрет преемственности, силы и вечной действенности Советского кино»[3].

Именно эту многогранность советской культуры понимал, ценил и защищал Анри Ланглуа. Он ушел из жизни, но будет жить созданный им музей, и память о его основателе сохранят вместе с прогрессивными людьми мировой культуры и советские кинематографисты, никогда не забывающие своих настоящих друзей.

«Кривое зеркало» профессора Митри

О том, какая утрата постигла советских кинематографистов в лице Анри Ланглуа, можно особенно отчетливо судить на фоне того невежества и фальсификаций, которые отличают некоторых других зарубежных историков и теоретиков, занимающихся нашим искусством. Разительный пример — книга «Экспериментальное кино. История и перспективы», вышедшая на трех языках — итальянском (1971), испанском (1974) и французском (1974). Ее автор профессор Жан Митри — известный французский киновед, выпустивший в свое время теоретический двухтомный труд «Эстетика и психология кино», четыре тома всемирной «История кино», а также автор многочисленных монографий, в числе которых мы находим посвященные Эйзенштейну и Ивану Мозжухину.

В книге об экспериментальном кино также есть раздел, озаглавленный «Советская школа». Казалось бы, многолетняя практика обязывала Митри, если не к объективности, то хотя бы к элементарной добросовестности и тщательности в обращении с фактами, именами и датами. Тем более что в этой главе, занимающей в французском издании сорок одну страницу убористого текста, Митри пытается дать исторический обзор русского и советского кино, начиная с 1912 года и заканчивая немыми фильмами Эйзенштейна и Пудовкина 1929 года. О фильмах позднейших лет Митри не упоминает, так как, по его мнению, они не представляют никакого интереса «в аспекте поисков и новаторства».

Реакционная и фальсификаторская сущность подобной «концепции» более чем очевидна. Посмотрим же, как излагает профессор факты, относящиеся к истокам советского кино. Здесь нам не остается ничего другого, как только поражаться количеству искажений и ошибок, причем таких, которых кстати, можно было бы избежать, просто обратившись к общедоступным справочным изданиям.

Так уже во втором абзаце главы «Советская школа»[4] (стр. 99) известный художник Владимир Егоров назван Михаилом, а на следующей странице фильмы Евгения Бауэра характеризуются, как «дьявольский коктейль», в котором оказывается были смешаны «садомазохизм» и «психоневроз». Французский читатель, не видавший картин Бауэра, может быть, и воспримет этот дикий пассаж всерьез, но читателю русскому прочитать такое... Затем буквально в одной строке, Митри «разделывается» с Мейерхольдом, который, по словам профессора, в театре Комиссаржевской свел декорации к схематичным указателям, на фоне которых актеры вели себя, как «марионетки». Зато Митри в качестве важного факта в истории русского театра выделяет рождение театра «Кривое зеркало», во главе которого стояли критик Леонид (?) Кугель и актриса Вера (?) Холмская. Не говоря уже о том, что Кугеля звали Александром, а Холмскую Зинаидой, невозможно понять, почему достопочтенный профессор придает столь большое значение театру «Кривое зеркало» и даже нашел, что его спектакли оказали влияние на обращение Мейерхольда к традициям итальянской «комедии масок» и — что звучит еще более нелепо — отразились на по-

[3] L. et J. Schnitzer. Youtkevitch ou la permanance de l'avantgarde. Edition L'Age d'homme. 1976.

[4] Jean Mitry. Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives Cinéma 2000/Seghers. Paris, 1974.

становке «Незнакомки» А. Блока, шедшей, по уверениям Митри, в декорациях Ларионова. Однако, как известно, спектакль Мейерхольда, состоявший из двух лирических драм А. Блока «Балаганчик» и «Незнакомка», шел в апреле 1914 года в зале Тенишевского училища в оформлении художника Юрия Бонди и никакого отношения к «Кривому зеркалу» не имел.

Тут же упоминается об организации сообщества «Ослиный хвост», куда наряду с футуристами якобы входил Александр Блок. Надо ли напоминать, что «Ослиный хвост» — это название выставки живописцев и что Блок, в качестве художника вообще никогда не выступавший, ни в ней, ни вообще в движении футуристов не участвовал.

Далее, мимоходом переврав фамилию оператора, снимавшего фильм «Драма в кабаре футуристов № 13» (вместо Ганзена Митри называет Винклера), автор упоминает о серии «фильмов-буфф режиссера Кай-Хансена с участием комика Зозлова» (?). Тут вообще ничего нельзя понять, и можно только догадаться, что профессор, очевидно, имел в виду актера Зимова и оператора Ганзена. На следующей странице возникает некий мифический Александр Ивнер, который вместе с Блоком, Маяковским, Мейерхольдом и Альтманом якобы возглавлял по призыву Луначарского коллектив «ИЗО» (?). По утверждению профессора в «Опояз» входил наряду с Ю. Тыняновым... Сергей Есенин, что способно вызвать лишь улыбку у каждого, кто хоть немного знаком с историей советской литературы. К этому «открытию» тут же прибавляется и очередная ошибка из области кино — режиссером фильма «Барышня и хулиган» (с участием Маяковского) был не Чеслав Сабинский, как утверждает профессор, а режиссер-оператор Евгений Славинский. Непростительная для человека, носящего звание профессора, путаница имен продолжается и дальше. Так он пишет, что «настоящее имя» Дзиги Вертова — Дионигин (?) Аркадьевич, а искусствоведа Пунина переименовывает из Николая в Льва.

«Открытие» профессора о влиянии театра «Кривое зеркало» на весь русский и советский театр, о котором мы уже упоминали выше, настолько вскружило голову Митри, что он приписывает к нему и опыты режиссера Н. Форегтера по возрождению старинных французских фарсов Табарэна в его недолго просуществовавшем «Театре четырех масок» (к которому, к сведению профессора Митри, не имел отношения драматург Владимир Масс, сотрудничавший с Фореггером позднее и создавший вместе с ним современную «комедию масок»).

Переходя к ФЭКСу, верный себе Митри называет «ассистента» (?) Алексея Каплера Леонидом и почему-то утверждает, что «критик Крыжицкий» был властителем дум этого направления. Так же безапелляционно, но совершенно бездоказательно он заявляет, что первые фильмы Козинцева и Трауберга были сняты под влиянием «манифестов Маринетти о синтетическом театре», а родившийся отсюда «карикатурный бурлеск» (?) в свою очередь влиял на таких «режиссеров-сатириков», как... Жемчужный (?).

Затем автор обращается к коллективу Кулешова: сам режиссер родился, по его словам, в городе Ямбове (?), а актрису Александру Хохлову он на ходу превращает в Анну, Леонида же Оболенского в Петра (спутав его, очевидно, с Петром Галаджевым). Митри почему-то устанавливает никогда не существовавшую связь «Стачки» Эйзенштейна с «Приключениями мистера Веста в стране большевиков» и определяет жанр фильма «Луч смерти», как пародию, что совершенно не соответствует истине.

Кратко изложив теоретические концепции Эйзенштейна и Пудовкина, автор на этом заканчивает главу о советской кинематографии и более не возвращается к ней, потратив остальные 240 страниц на подробное описание «опытов» и «исканий» в киноискусстве всех стран мира.

Однако напрасно полагать, что перечисленные выше огрехи и небрежности, непростительные для серьезного ученого, в полной мере выявляют характер «исследования» французского киноведа — свое подлинное отношение к советскому кино Митри обнаружил в конце книги. В приложенном историческом обзоре, который, по мысли автора, должен отметить фильмы, вносящие серьезный «вклад в формирование,

развитие и качество языка кино», перечисляются по годам — начиная с 1910 и кончая 1974 годом — наиболее выдающиеся произведения мирового киноискусства.

Поначалу автора трудно упрекнуть в необъективности. Например, в список фильмов 1916 года он включает наряду с «Нетерпимостью» Гриффита «Лунную красавицу» Бауэра и «Пиковую даму» Протазанова, а в 1917 году «Отца Сергия» того же Протазанова, в 1922 году «Киноправду» Вертова, в 1924 — «Стачку» Эйзенштейна, в 1925 году — «Броненосца «Потемкин». И далее, последовательно, до середины тридцатых годов в списке присутствует большинство выдающихся советских фильмов (спорным не может не показаться пропуск таких картин, как «Потомок Чингиз-хана» и «Встречный»). Но затем мы замечаем отсутствие «Чапаева», трилогии о Максиме, «Мы из Кронштадта», «Члена правительства», «Депутата Балтики» и всех фильмов о Ленине. Это уже заставляет насторожиться — речь идет не о случайных проблемах, а о сознательной авторской «концепции».

Наихудшие опасения оправдываются — «субъективный отбор» Митри сказывается в полной мере: на протяжении последующих шестнадцати лет — с 1940 по 1956 год — лишь дважды упоминаются советские фильмы: в 1944 и 1946 годах обе серии «Ивана Грозного» Эйзенштейна и в 1949 году «Сталинград» В. Петрова. В 1957 году в списке значится «Дорогой ценой» и в 1959 «Фома Гордеев»: оба фильма М. Донского, но не столь типичные для их автора, особенно, если сравнивать их с такими произведениями того же режиссера, как «Радуга» или «Сельская учительница». А рассматривая остальной период протяженностью в пятнадцать лет (с 1960 по 1974 год) Митри не называет ни одной советской картины.

Отсутствуют «Обыкновенный фашизм» и «Девять дней одного года» М. Ромма, «Летят журавли» М. Калатозова, «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Дама с собачкой» И. Хейфица, «Дон Кихот» и шекспировские фильмы Г. Козинцева, нет ни одной из послевоенных картин С. Герасимова и Ю. Райзмана, вообще не упоминаются работы нового поколения режиссеров (даже из числа фильмов, получивших признание на международных фестивалях, как, например, «Иваново детство» Тарковского и «Мир входящему» Алова и Наумова). Словом, господин профессор фактически полностью вычеркнул из мирового киноискусства советское кино! За 28 лет развития мирового кинематографа он отметил всего четыре названия работ советских режиссеров, не упустив зато такие зарубежные фильмы, как «Последнее танго в Париже» Бертолуччи, «Сыщик» Манкевича или «Лакомб Люсьен» Луи Малля. Это уже весьма определенно заявленная позиция.

После этого не удивляют неточности транскрипции (буквами латинского алфавита) названий советских фильмов: трудно узнать в «Bejine Louj» — «Бежин луг» Эйзенштейна, в «Belegt Parus Odinsky»— «Белеет парус одинокий» Легошина, а в «Dietstvo Gorkono» угадать «Детство Горького» Донского. Но удивляют другие ошибки. Так, неизвестно почему к разряду документальных фильмов отнесена «Повесть пламенных лет» Довженко-Солнцевой (хотя Митри обязан знать, что фильму была присуждена премия за режиссуру на Каннском фестивале), зато в этом разделе нет ни одной картины Эсфири Шуб, безбожно перевраны имена авторов фильмов — Владимир Шнейдеров перекрещен Георгием, Иосиф Посельский назван Иваном, а в режиссерах фильма «Битва за Орел» числится таинственный Губовкин (?).

Трудно сказать, где во всем этом кончается невежество и начинается ничем не прикрытое недоброжелательство. Можно только сожалеть, что, выказав его, Жан Митри променял достоинство объективного ученого на чечевичную похлебку модного ныне антисоветизма.

Швейк снова жив!

От недругов невольно тянет еще раз обратиться к друзьям советского киноискусства.

Многие из них отметили 60-летие Великого Октября показом фильмов художников разных поколений, в том числе пригодился и мой творческий опыт. В октябре 1977 года Шведский киноинститут в Стокгольме и финская Синема-

тека в Хельсинки организовали ретроспективу моих фильмов и серию выступлений в киношколах и университетах. В показ были включены как все фильмы о В. И. Ленине, так и картины разных лет, начиная с первой немой ленты «Кружева» и до последних экранизаций пьес Маяковского. Особенно обширной была программа Шведского киноинститута, она состояла из двенадцати моих фильмов, представленных нашим Госфильмофондом, который ведет активную работу по ознакомлению с историей советского кино через аудитории зарубежных синематек.

Шведский киноинститут — своеобразное учреждение. Он отличается от своих европейских собратьев многообразием функций благодаря своей твердой финансовой базе (его основателям удалось провести в парламенте закон, обязывающий прокатные организации отчислять десять процентов с общего валового дохода на развитие национальной кинематографии). Отчисляемые солидные суммы позволяют Институту субсидировать постановки фильмов различными частными компаниями, а также содержать киношколу, прекрасно оборудованную для кино- и телесъемок, и вести систематическую научно-информационную работу в образцово налаженной Синематеке с ее просмотровыми залами, библиотекой и справочными отделами.

Институт помещается в новом, специально построенном архитектурном комплексе, свидетельствующим, что деньги, получаемые в основном от проката американских «боевиков», тратятся с пользой. Однако справедливости ради следует тут же заметить, что после скандального случая с Ингмаром Бергманом (вынужденным, как известно, покинуть страну после ареста за якобы неуплаченные налоги) наладить былую славу шведскому кино до сих пор не удается — достойной замены прославленному мастеру пока не нашлось.

Такой крупный художник, как Шёберг, предпочитает по-прежнему работать в театре (могу только сожалеть, что из-за недостатка времени мне не удалось посмотреть его постановку «Эрика XIV» Стриндберга и тем самым сравнить ее с памятным спектаклем Вахтангова). Главный «оппонент» Бергмана, столь много обещавший Бу Видерберг, успокоился в объятиях коммерческого кино (его последние работы, в частности, «Человек на крыше», не идут ни в какое сравнение с «Вороньим кварталом» и «Одаленом 31»). Активным остается, пожалуй, лишь Шёман, но его последний фильм «Табу» по-прежнему не выходит из узкого круга излюбленной им сексуальной проблематики.

Советские фильмы в условиях жесткой конкуренции с американскими новинками и попрежнему широко распространенной порнопродукцией на широкий экран продвинуть здесь трудно, зато они часто появляются в телевизионных программах. Причем настолько часто, что некая реакционная организация отправляет по субботам кучку наемных молодцов с плакатами «протеста» против демонстрации советских картин по шведскому телевидению. Это, однако, служит только дополнительной рекламой для наших кинолент.

(В скобках упомяну, что как в Швеции, так и в Финляндии изменился стиль работы уполномоченных «Совэкспортфильма». Энергичные и инициативные Г. Шуваев и Г. Кононенко не ограничились, как большинство их коллег в других странах, чисто торговыми операциями, а вошли в полезные контакты с местными Синематеками и киноклубами. Регулярно снабжая их копиями классических и новых советских фильмов, наши представители не только выполняют важную просветительную и информационную работу, но тем самым и облегчают продвижение советских картин на коммерческий экран. Хельсинки в этом отношении находятся в наиболее благоприятной ситуации, «Совэкспортфильм» является там хозяином большого кинотеатра в самом центре города и поэтому советские картины постоянно находятся в широком прокате.)

В Стокгольме, по просьбе профессора Луизы О'Коннор, автора содержательной монографии о шведском киноэкспериментаторе Викинге Эггелинге и руководительницы курса теории в киношколе, я провел многочасовые встречи с ее слушателями, а в Хельсинкском университете прочел лекцию по режиссуре, стараясь оперировать конкретными примерами из творческой

практики Станиславского и Мейерхольда на театре, Эйзенштейна и Козинцева в кино. В обоих случаях я мог наглядно убедиться, насколько велик интерес молодежи к советской культуре, причем часто и к неожиданным ее аспектам. Так в Швеции среди многочисленных интервьюеров появились с магнитофоном двое юношей, которые готовят работу о советских агитпоездах и пароходах, начиная с времен гражданской войны и кончая кинопоездом Медведкина.

В ноябрьское расписание шведской Синематеки составительница ее программ компетентная Кристина Ларсен включила много советских фильмов последних лет, среди них работы режиссеров Панфилова, Митты, Михалкова. Ларсен одновременно обратилась в наш Научно-исследовательский институт теории и истории кино и в Госфильмофонд с просьбой составить очередную программу — из тридцати пяти фильмов различных периодов советского кино.

Во главе Синематеки в Хельсинки стоит выдающийся молодой ученый Петер фон Баг. Его вклад в киноведение значителен и солиден. Петер фон Баг выпустил одну из лучших историй мирового кино, где проанализировал и описал развитие нового искусства во всех странах, в том числе и в СССР, за что был подвергнут нападкам со стороны некоторых реакционных критиков, упрекавших ученого за «просоветизм».

Однако на страницах своей книги автор только добросовестно, эрудировано и объективно осветил процесс развития советского кино, а в практической повседневной деятельности так же заинтересованно продолжает ознакомление финской общественности с историей и сегодняшней практикой художников социалистического киноискусства.

Именно в его кабинете, до потолка заваленном книгами (казалось, что все, что вышло на всех языках о кино, сосредоточено здесь), я познакомился с видными представителями финской интеллигенции. Председатель Общества финско-советской дружбы (четверть миллиона членов на страну с пятимиллионным населением!) Кристина Порккала любезно пригласила в только что открывшийся Дом культуры общества, где через два дня я смог показать финским зрителям свои фильмы «Ленин в Польше» и «Баню». Прославленный живописец Аймо Канерва, узнав, что я по образованию также художник, сопровождал меня по своей только что открывшейся выставке, где я убедился не только в его исключительном даровании, но и в том, как крепки реалистические (отнюдь не натуралистические) тенденции, которые талантливому мастеру удалось отстоять в нелегкой и продолжительной борьбе с «модернизмом».

Не менее интересным оказалось знакомство с театральным режисером Ральфом Лонгбака. Лонгбака известен как лучший постановщик пьес Чехова на финской сцене, ныне только что осуществил спектакль «Швейк во второй мировой войне» по пьесе Бертольта Брехта, написанной драматургом в 1943 году. Именно в это же время, ничего не зная о работе немецкого изгнанника, на киностудии в далеком Душанбе я поставил сатирическую комедию-буфф по сценарию Е. Помещикова и Н. Рожкова «Новые похождения Швейка», и именно ее показала сегодня финская Синематека в большом и переполненном молодежью зале одного из центральных кинотеатров. Фильм этот был до сих пор здесь неизвестен, и его «премьера» прозвучала не как обычная ретроспекция, а по-особенному остро и злободневно выглядела на фоне той грязной волны «реабилитации фюрера», которая началась в определенных реакционных зарубежных кругах.

Пьесу Брехта, поставленную в Хельсинки Ральфом Лонгбака, я видел в «Берлинер-ансамбле» и во французской версии Планшона; поэтому мне было особенно интересно сопоставить прежние спектакли с нынешней трактовкой произведения финским режиссером.

Пьеса шла в Малом театре — подвальном помещении мест на триста, уютно облицованном деревом и красными кирпичиками, как загородный финский дом. Спектакль оказался отличного качества, пожалуй, даже и повыше берлинского и парижского. Играли, конечно, без занавеса в единой декорационной установке: налево — стойка заведения пани Копецкой, направо — механическая пианола, куда надо опустить монету, чтобы прозвучал аккомпанемент к очередному «зонгу». В центре сцены — стенка закусочной, ее легко и просто откатывает са-

ма хозяйка, и тогда сзади, на постоянном нейтральном горизонте открывается то скамейка на бульваре, то столик гестаповца, а во второй половине спектакля две девушки в русских крестьянских нарядах быстро и проворно закрывают все пространство белым полотном, как снежным покровом. Затем полотно вздувают снизу сильным воздушным потоком, и возникает убедительный образ леденящей метели над зимним полем Сталинграда. Важно отметить, что здесь, как и во всей постановке, режиссер избегает соблазнов световых эффектов — спектакль идет согласно строгому завету Брехта при ровном свете, как в цирке.

Ральф Лонгбака изменил первую ремарку пьесы, согласно которой в прологе Гитлер и его сподручные появляются вокруг глобуса и «все они сверхъестественных размеров». Под звуки Вагнера из люка поднимаются не «сверхчеловеки», а, напротив, маленькие уродливые куклы, которыми манипулируют актеры на глазах у зрителей. А затем запихивают их обратно под сцену. С сегодняшней исторической «дистанции» такая трактовка мне кажется оправданной.

Все актеры играют отлично, Улф Тёрнрот (исландец по происхождению) в роли Швейка убедителен своей наивной серьезностью и полным отсутствием какого либо комикования, а Густав Виклунд творит чудеса трансформации: один исполняет восемь ролей нацистов всех мастей, напоминая такой же блестящий опыт Эраста Гарина в знаменитой постановке Мейерхольда «Даешь Европу!».

На этом примечательном спектакле, по счастью, не закончилось мое знакомство с финским театром. Не менее увлекательной оказалась встреча с коллективом, носящим название КОМ. Когда я попросил его расшифровать, то оказалось, что по-шведски это значит «иди», но можно еще подставить и слова «комедия», «коммуникативность» и даже... «коммунизм». Однако так далеко мой собеседник в своем объяснении не пошел и это не случайно, судьба бродячего театра, поставившего своей целью создание агитационных спектаклей, не легка и так. Хотя существует коллектив уже больше десятка лет и в своем активе имеет такие постановки, как «Мистерия-Буфф» и «Оптимистическая трагедия», он до сих пор лишен постоянной базы.

Впрочем, создатели и участники КОМа не горюют, они принципиальные сторонники тесного общения с рабочим зрителем и поэтому увлеченно выступают на импровизированных подмостках в фабричных столовых и сельских кинотеатрах — так они продолжают славные традиции советской «Синей блузы» и наших ТРАМов — театров рабочей молодежи.

Поэтому понятно, почему я с особым удовольствием спустился к ним (кстати, тоже в подвал) в помещение их штаба и за длинным дощатым столом, на правах старого «живогазетчика» и «мейерхольдовца», провел беседу об этих традициях агиттеатра, за что и был вознагражден вдохновенным исполнением революционных песен и музыкальных номеров из текущего репертуара театра. Скажу откровенно, не боясь упреков в сентиментальности, я был искренне взволнован этой встречей — не слишком часто встретишь сегодня за рубежом молодежь, чьи голоса так чисты, чьи глаза так светлы, чьи помыслы так целенаправленны, чьи симпатии к советской культуре так определенны.

Пусть не сетуют на меня читатели этих строк за то, что на страницах кинематографического журнала так много места я отвел театру, им придется примириться с тем, что я остаюсь человеком поколения, которое воспитывалось и росло прежде всего с тем искусством, о котором великий поэт Федерико Гарсиа Лорка сказал: «Театр — это одно из самых действенных и полезных орудий в строительстве страны, это барометр, отмечающий ее величие или упадок... Театр — это школа слез и смеха, свободная трибуна, с которой люди могут обличать устаревшую мораль и объяснять на живых примерах вечные законы человеческого сердца и человеческого чувства» [5].

---

[5] Федерико Гарсиа Лорка Об искусстве. М., «Искусство», 1971, стр. 146.

Синерама

«Адиос, мучачос!», режиссер Янко Янков (фото из журнала «Болгарские фильмы», Болгария)

Болгария

Действие картины «Адиос, мучачос!» режиссера Янко Янкова происходит после освобождения Болгарии, в первые годы установления народной власти.

«Мы возвращаемся к прошлому,— отмечает режиссер в интервью, опубликованном в журнале «Болгарские фильмы». — .. чтобы показать неослабевающую силу великих идей, непоколебимую твердость борцов, сумевших пронести через годы свою веру в дело революции, духовную чистоту»... Воплощением этой мысли в фильме является образ Пешо (актер Петр Крыстев), секретаря райкома комсомола. Пешо сознает, что победа революции положила начало другой борьбе, и не менее трудной, — борьбе за новое сознание людей, за преодоление предрассудков прошлого, за новое мировоззрение. Для этого необходимы новые качества комсомольского вожака, иные, чем требовались в недавней открытой борьбе — умение помогать людям входить в новую жизнь, преодолевать временные трудности, возникающие на сложном пути становления молодой народной республики

«Наш герой, — говорит режиссер Янков, — понимает, что его место в гуще жизни, среди людей — он им нужен, его поддержка — поддержка сознательного строителя нового общества — необходима многим. Не надо забывать, что именно такие люди прокладывали путь в будущее...».

Как отмечает болгарская критика, общее художественное и пластическое решение фильма соответствует главной задаче картины. «У нас не было разногласий с оператором Виктором Чиговым и художником Мари-Терезой Господиновой — говорит в заключении интервью Янков. — Нам всегда удавалось прийти к единому решению той или иной сцены. Фильм выдержан в теплой осенней гамме. Пастельные тона соответствуют настроению ленты — теплоте человеческих отношений, доброте, мягкому юмору. «Адиос, мучачос!» — веселый, жизнерадостный фильм, который, однако, ставит перед собой очень серьезную задачу. Нам бы хотелось напомнить людям о первых днях новой жизни, о важных вещах, про которые подчас забывают за будничными заботами. Мы хотим, чтобы люди стали лучше, добрее, чище.»

Л. Борисов

●

Роман Йордана Радичкова «Все или никто» — значительное произведение, исследующее нравственные проблемы жизни болгарского села 50-х годов, — привлек сегодня внимание кинематографистов. Над экранизацией романа работают режиссер Крикор Азарян, оператор Пламен Вагенштайн, актеры Велко Кынев, Никола Дадов, Григор Вачков, Катя Паскалева, Константин Коцев и другие. «В сценарии использована детективная интрига романа, — рассказывает режиссер Азарян. — В одном селе происходит убийство, и милиционеру Ивану Мравову поручено расследование. В процессе поисков преступника Мравов сталкивается с разными людьми, решает многочисленные, не совсем обычные для милиционера проблемы Начиная свой фильм как детектив, мы хотели тем не менее воссоздать на экране весь многообразный и колоритный мир героев романа».

Г. Фролов

Бельгия

Исполнилось семьдесят лет известному бельгийскому кинорежиссеру Анри Сторку, старейшему мастеру документального кино, одному из основателей Международной ассоциации кинодокументалистов

В 1928 году Сторк снял свою пер-

вую экспериментальную ленту «Картины Остенде». С этого момента он посвящает свою жизнь документальному кино. Сторк внимательно изучает опыт Вертова, Эйзенштейна и других советских режиссеров, вырабатывая и совершенствуя таким образом собственный творческий стиль.

С приходом в кино звука Сторк пробует себя и в игровом кино, сняв в 1931 году короткометражную ленту «Пляжная идиллия» (по сценарию Яна Тейшельса). Годом раньше на Международном съезде независимых кинорежиссеров, проводимом в Брюсселе, он знакомится с Жерменой Дюлак, которая приглашает его работать во Францию. В Париже Сторк короткое время работает ассистентом Жана Гремийона, снимается в фильме своего друга Жана Виго «Ноль за поведение» (1932), где исполняет роль кюре. Молодого фламандца замечает великий Дрейер и предлагает сотрудничать (их совместный проект не был осуществлен).

В 1933 году Сторк приступает к съемкам вошедшего в классику кинодокументализма фильма «Боринаж», повествующего о тяжелых условиях существования бельгийских шахтеров. Фильм, снятый под влиянием советского кино, явился в то же время, по мнению кинокритики, одной из первых вех на пути к неореализму.

В отличие от своих соотечественников — Спаака и Фейдера, режиссер не смог остаться во Франции, он хотел работать в Бельгии. Основав в 1934 году собственную кинофирму «Синема—Эдисьон—Продюксьен», Сторк приступает к созданию второй своей значительной работы «Образы старой Бельгии» (1936), посвященной бельгийской архитектуре и живописи.

В созданной в 1937 году картине «Дома нищеты», где документальные съемки сочетались с игровыми кадрами и снимались актеры из «Пролетарского театра» Фернана Пьетта, резко критиковались тяжелые жилищные условия бельгийских трудящихся.

Оккупация поставила режиссера перед выбором: либо пропагандировать «новый порядок», либо снимать пустые и бесцветные ленты по заказу страховых и филантропических организаций. Режиссер находит третий путь. Он ставит «Крестьянскую симфонию» — кинотетралтих, каждая часть которого длилась двадцать-тридцать минут и соответствовала одному времени года в жизни крестьянина. Этот фильм, представленный нацистским властям как видовой, рассказал о покорении человеком природы, о торжестве творческого начала над стихией. Некоторый налет романтического пассеизма придавал этому глубоко реалистическому произведению лиричность и теплоту. Подлинная картина жизни крестьянской Фландрии находила отклик в сердцах каждого зрителя-бельгийца.

После освобождения страны Сторк снимает фильмы об экономической жизни страны, о молодежи, этнографические ленты («Властители леса», где он выступил как продюсер, получил Серебряную медаль на I Международном кинофестивале в Москве), картины о художниках, ставит своей единственный полнометражный игровой фильм «Банкет контрабандистов» (1951) по сценарию Ш. Спаака. В 1972 году режиссер заканчивает работу над цветным полнометражным хроникально-документальным фильмом «Бельгийские праздники», построенном на богатом фольклорном материале.

За пятьдесят лет работы в кино Сторк создал свыше шестидесяти лент, представляющих огромный интерес не только для киноведов и зрителей, но и для социологов и этнографов.

А. Бессмертный

Великобритания

В Лондоне, в издательстве «Хейнеманн» вышла книга Григория Козинцева «Пространство трагедии». Среди многочисленных откликов на книгу — рецензия Давида Робинсона, напечатанная в журнале «Сайт энд Саунд». В ней дана высокая оценка творчества выдающегося советского кинорежиссера, чьи фильмы «Гамлет» и «Король Лир» рассматриваются в Англии как глубокое прочтение произведений великого драматурга.

Рецензия, напечатанная в журнале, содержит краткий очерк творческого пути Козинцева, «одного из корифеев советского кино». Автор рецензии подчеркивает, что до самых последних дней жизни Козинцев оставался в своем творчестве поразительно молодым, и трудно поверить, что с его именем связана почти полувековая история советского киноискусства.

Обращаясь к предисловию, предваряющему английское издание книги и написанному известным английским режиссером Питером Бруком в форме письма к умершему другу, Робинсон приводит следующие слова Брука: «Вы всегда стремились служить своим искусством— гуманизму». И далее цитируется высказывание Брука о козинцевском «Короле Лире»: «...в будущем мы сможем еще выше оценить чудо этого фильма».

Дневник Козинцева, по мнению Давида Робинсона, представляет собой уникальную запись творческого процесса постижения мира шекспировских героев: «Режиссер сумел с удивительной глубиной проникнуть в суть шекспировских образов. И в этом Козинцеву помогло великолепное знание мировой литературы, истинное понимание творчества Достоевского, Гоголя, Толстого...»

Отмечая самобытность философской трактовки шекспировских трагедий в экранных интерпретациях Козинцева, Робинсон в то же время ссылается на слова самого режиссера о вечной новизне поэтики Шекспира в неизменно движущемся пространстве времени.

Е. Мороз

Греция

Михаил Какояннис, выдающийся греческий кинорежиссер, дебютировал в 1953 году. Работал во Франции и США, сняв 13 фильмов, в том числе известные советскому зрителю «Девушка в черном» (1955), «Электра» (1961), «Грек Зорба» (1964), «День, когда всплыла рыба» (1967). Его последняя работа «Ифигения в Авлиде» (1976) завершает трилогию, в которую также входят «Электра» и «Троянки» (1971). Режиссер рассказывает:

— С детства мечтал работать в театре и в кино. Но поступил на юридический факультет, как того хотел отец, и закончил его... А потом решил стать актером, отдавая себе ясный отчет, что выбрал нелегкую дорогу. К тому же в те трудные годы никто во всей Европе не хотел финансировать мои сценарии, и я возвратился в Грецию, на землю, в которую врос корнями, где сама жизнь направляет мое творчество. В искусстве стремлюсь к лучшему, светлому, а в жизни я, скорее всего, пессимист, особенно в вопросах будущего. К сожалению, мои опасения подтверждаются событиями последних лет. Я поехал на Кипр, чтобы снять фильм «Атилла-74», и стал свидетелем драмы, которая раздирает мой родной остров; привез оттуда фотографии — сколько в глазах людей страдания, которое переворачивает душу. Их лица отражали трагедию не меньшую, чем в античной драме. После поездки на Кипр я долго не мог успокоиться. Нужно было что-то делать. Но что? Я мог защитить людей единственным оружием, которое имел, — кинокамерой. Мы сделали документальную ленту, запечатлевшую драму братоубийственной войны киприотов-греков и турок...

Когда «черные полковники» пришли к власти в Греции, я занялся политической деятельностью. В стране была запрещена свобода слова, и я резко протестовал против этого. Сознательно, полный решимости бороться покинул Грецию в годы диктатуры — меня занесли в черный список. Боролся за освобождение арестованных товарищей — борьба была долгом всех греческих эмигрантов. Тем, кто не пережил эти трудные дни, сложно понять людей, изгнанных с родины...

Мне очень близко творчество Эврипида, я чувствую исключительное родство с этим великим трагедиографом. Античная трагедия может стать современной драмой, так как все творчество Еврипида преподает нам урок объективности и свободы... Не устарела правда, которую он нес миру, его необычайный реализм. Я бы назвал Еврипида антимилитаристом, антифашистом, который из глубины веков предупреждает людей об опасности.

«Ифигения в Авлиде» — последний фильм трилогии, и Ирена Папас блестяще соединила эти три картины, играя роли Электры, Елены и Клитемнестры.

По моему мнению, эта трагедия повествует о политическом преступлении, сопровождаемом местью, коррупцией, борьбой за власть, то есть о вещах, вполне реальных сегодня в нашем мире...

Г. Георгиев

Дания

В городке Хадерслеве, расположенном в южной Ютландии, прошел необычный кинофестиваль. Его девиз — «Семья и кино».

Когда в конце прошлого года Датский киноинститут выступил с предложением устроить подобный фестиваль, первым на него откликнулся совет по культуре муниципалитета города Хадерслева. Председатель совета Бент Якобсон и стал главным распорядителем фестиваля. Функции организационного центра взяли на себя городской театр и городская библиотека. Тематические показы были проведены в трех имеющихся в Хадерслеве кинотеатрах, в конференц-залах, домах профсоюзов, молодежных клубах и в помещениях ряда организаций.

На фестиваль съехались многие известные режиссеры Дании, чтобы вместе со зрителями принять участие в обсуждении фильмов. Нильс Мальмрос показал на фестивале в Хадерслеве фильм «Ларс Оле, 5-й класс» (советские зрители познакомились с ним на IX МКФ в Москве), а Йорген Лет представил на суд зрителей фильм «Звезды и водоносы». Особенно жаркая дискуссия развернулась вокруг фильма Лассе Нильсена «Оставьте нас в покое», в котором изображается «гражданская война» подростков на необитаемом острове.

«Нам нужен так называемый «семейный фильм», — считает один из инициаторов фестиваля сотрудник киноинститута Фритц Рабен. Я знаю, что кинематографисты смотрят на создание таких фильмов скептически, но кинозрители придерживаются иного мнения. Кроме того, мы должны принимать во внимание коммерческую сторону этого вопроса, поскольку для сборов кинотеатров очень важно, что фильм обращен в равной мере и к детям и к взрослым».

Фестиваль в Хадерслеве предполагается проводить ежегодно. Датский киноинститут также намеревается устраивать в Хадерслеве премьеры новых датских фильмов, чтобы привлечь внимание кинематографистов Важный результат фестиваля — попытка поддержать «киномастерскую» — некоммерческую киностудию при Датском киноинституте, где ставятся недорогостоящие короткометражные и полнометражные 16-мм ленты. «Киномастерская», в которой работают молодые режиссеры, пробующие силы в кино, была создана несколько лет назад, но последнее время не функционировала. Вопрос о продолжении ее работы при поддержке общественных организаций Хадерслева должен решиться в ближайшее время.

М. Смирнова

Италия

Советские фильмы все чаще прокладывают себе путь к итальянскому зрителю. Интересную панораму многонационального советского кинематографа за последние год-два представила программа, составленная из двенадцати фильмов, которые были показаны на Неделе советского кино в Вероне в минувшем году. Среди них — «Они сражались за Родину», «Табор уходит в небо», «Чужие письма», «Белый пароход», «Афоня», «Мелодии Верийского квартала» и другие картины, представленные на Неделе, произвели глубокое впечатление на зрителей. Итальянские кинокритики много и подробно писали о работах русских, грузинских, узбекских, молдавских кинематографистов

Встреча широкого зрителя с советским киноискусством состоялась в Риме, где в Базилике Максенция — гигантском импровизированном кинозале, демонстрировались старые и новые ленты разных жанров и разных стран под общим названием «эпическое кино». В числе картин были фильмы Росселлини, Висконти, Феллини, Бертолуччи и такие классические, как «Нетерпимость» Гриффита и «Парижанка» Чаплина. Советское кино было представлено двумя произведениями — «Александр Невский» Эйзенштейна и «Новый Вавилон» Козинцева и Трауберга.

Первый фильм уже хорошо знаком итальянцам, показ же второго явился настоящей премьерой — в Италии он демонстрировался впервые Созданный в 1929 году до прихода звукового кино этот фильм о событиях Парижской коммуны шел в сопровождении оркестра Римской оперы под управлением французского дирижера Мариуса Констана, исполнившего не известные еще в Италии произведения Дмитрия Шостаковича. Показ фильма «Новый Вавилон» и исполнение музыки Шостаковича явились большим событием в культурной жизни Рима Печать посвятила ему много статей, вспыхнула дискуссия по проблеме музыки в кино на примере произведений Прокофьева и Шостаковича, написанных для кинематографа.

Но в коммерческом прокате советские фильмы в Италии появляются еще довольно редко. Хотя за последнее время итальянские зрители могли увидеть «Дерсу Узала», «Лаутары» и некоторые другие ленты. Очень тепло критика встретила появление на итальянских экранах фильма Василия Шукшина «Живет такой парень». В статье, посвященной этой картине в «Унита», отмечалось, что творчество Шукшина — режиссера и актера — в Италии сравнительно хорошо известно: фильм «Живет такой парень» получил еще в 1964 году премию на Венецианском фестивале по разделу детского и юношеского кино, а в прошлом году в Венеции состоялась большая ретроспектива, устроенная в память Шукшина Кроме того, о фильмах и книгах Шукшина подробно сообщала как «Унита», так и другие итальянские издания.

Более глубоко познакомятся итальянцы с фильмами и теоретическим наследием Пудовкина — объявлено о проведении в Падуе по инициативе муниципалитета, обществ «Италия — СССР» и «СССР — Италия», Союза кинематографистов СССР, Национального итальянского профсоюза кинокритиков и других организаций ретроспективы фильмов выдающегося советского режиссера.

А. Богемская

КНР

Недавно пекинский журнал «Цзефан цзюньвэньи» («Литература и искусство в Народно-освободительной Армии») обрушился с грубой руганью на советско-финский фильм «Доверие». Автор помещенной в журнале статьи Го Цзя-шэнь, не скупясь на эмоции, инкриминирует создателям сценария целый ряд «грехов». Чем же пришлась не по вкусу автору рецензии совместная работа советских и финских кинематографистов?

Не стоит подробно приводить те затасканные абсурдные обвинения в «перерождении» Советского государства, в «агрессивности» его политики, в «стремлении к мировой гегемонии», которые многократно повторяются пекинским критиком. Они не новы. Ими пестрят страницы китайской печати, о них не устают твердить радио, телевидение, другие средства массовой пропаганды Китая, разжигающие антисоветскую истерию, ведущие обработку населения в духе ненависти к первому в мире социалистическому государству. И в этом смысле статья «Гегемонизм, прикрывающийся знаменем Ленина» представляет собой типичный образчик маоистской писанины. Обращает на себя внимание другое: беззастенчивые, кощунственные попытки «подправить» образ вождя Великой Октябрьской социалистической революции В. И. Ленина и тем самым, по сути дела, опорочить его.

При этом пекинский критик заходит так далеко, что ставит знак равенства между Лениным и Пятаковым. В фильме «Доверие» сцена спора между ними является, пожалуй, одной из центральных. Идейно насыщенная и эмоционально напряженная, она дает впечатляющее представление о том, сколь решительно боролся Ленин с ошибочными тенденциями внутри партии большевиков. Владимир Ильич не принимает точку зрения Пятакова по вопросу отделения Финляндии и противопоставляет ей совсем иную позицию, твердо настаивая на предоставлении Финляндии реального права отделения от России. В этом акте большого исторического значения Ленин видел начало отношений нового типа между нациями, между государствами. Таким образом, конфликт между Лениным и Пятаковым носит глубоко принципиальный характер. Такое изображение верно как с точки зрения исторической, так и с точки зрения художественной правды. Однако китайский автор без тени смущения пишет: «Критика Лениным Пятакова — это все-

го лишь маскировка». «И Ленин, — заявляет пекинский «толкователь» образа вождя Октябрьской революции, — также выступает за эксплуатацию Финляндии, но только экономическими методами».

Абсурдность подобных измышлений очевидна. Давно известны «методы» пекинских борзописцев, ничем не брезгующих в своем стремлении опорочить первое в мире социалистическое государство и его искусство, фальсифицирующих образ создателя нашей партии и Советского государства. Изменив ленинизму, подменив его полностью дискредитировавшими себя в глазах мировой общественности «идеями» Мао Цзэ-дуна, китайское руководство хотело бы ревизовать ленинское учение, в том числе и по национальному вопросу, подогнать его под свои нужды Нетрудно понять, почему так не по вкусу пришелся в Пекине образ Ленина в кинофильме «Доверие». В споре с Пятаковым Ленин говорит: «Я всегда рассматриваю и национальный вопрос только через призму классовой борьбы. Главное для нас, марксистов, в национальном вопросе — это объединение трудящихся вне зависимости от их национальной принадлежности «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» — вот наш лозунг». Однако нынешние лидеры Китая, верные маоизму, проводят политику, идущую вразрез с принципами пролетарского интернационализма, пролетарской солидарности Вытащив на свет так называемую «теорию трех миров», они вносят раскол в мировое рабочее движение, смыкаются с самой оголтелой реакцией

Совместный советско-финский фильм «Доверие» благодаря правдивому воплощению важных и по сей день актуальных вопросов, что называется, бьет и по «концепциям» антинародного военно-бюрократического режима Пекина И именно великоханьским шовинистам уместно адресовать слова Ленина, звучащие в этой ленте: «Ну, а если нас упрекнет коммунист, мы ответим ему прямо в глаза, что он не коммунист, а шовинист, что он ошибся дверью — случайно попал не в ту партию».

Скандальная статья в пекинском журнале лишний раз подтверждает старую поговорку, «правда глаза колет».

В Гришин

Куба

«С социалистическими странами, в особенности с Советским Союзом, нас объединяют прочные узы братства Скоро будет закончен полнометражный документальный фильм «Шестая часть мира», съемки которого велись во всех советских республиках. Мы планируем демонстрировать этот фильм во многих странах — в Латинской Америке, в Африке Мы хотим, чтобы опыт Октябрьской революции и первого в мире социалистического государства стал ближе и понятнее всем борющимся народам», — сказал заместитель министра культуры Кубы Альфредо Гевара на пресс-конференции X МКФ в Москве.

Идею создания фильма о братской стране — СССР уже давно хотели воплотить в жизнь кубинские кинематографисты В канун 60-й годовщины Великого Октября замысел этот стал реальностью

Художественный руководитель фильма — режиссер Фернандо Перес. Главный режиссер и монтажер —Хулио Гарсиа Эспиноса. Сценарий создавался непосредственно в ходе съемок Им, по сути дела, стала летопись жизни нашей страны

Впервые кинематографисты Кубы снимали в СССР полнометражный фильм Впервые над картиной, которую снимали 19 режиссеров и 11 операторов, работало столько известных деятелей современного кубинского кино

Один из режиссеров картины Сантьяго Альварес рассказывает: «Около трех лет назад мне впервые довелось побывать в Казахстане. Здесь я воочию убедился в том, что лишь при помощи братского русского народа эта республика смогла совершить скачок от феодализма к социализму в небывало короткий срок. Здесь я убедился в провидении гениального Ленина — создателя многонационального Советского государства. Именно тогда, во время моего первого пребывания в Казахстане, я задумал во что бы то ни стало сделать фильм о казахском народе...»

Режиссер Сантьяго Альварес с оператором Иваном Напалесом проехали Казахскую ССР с севера на юг. Их путевые «кинозаметки» вошли в фильм и стали свидетельством превращения отсталой части царской России в высокоразвитую советскую республику.

«60 лет, — продолжал Сантьяго Альварес, — это срок одной человеческой жизни, одного поколения. Сколь же грандиозны перемены, происшедшие в Казахстане! Мы ощутили искреннюю дружбу казахов и русских, равенство и братство людей разных национальностей. Подтверждали это и трудовые победы сегодняшнего дня и славное боевое прошлое. В Алма-Ате была сформирована дивизия Панфилова, в состав которой вошли люди разных национальностей На подступах к Москве они преградили путь гитлеровцам, проявив мужество и героизм Об этом знает весь мир...

Мы приехали в Советский Союз не как туристы. Нам было необходимо окунуться в жизнь советских людей, увидеть результат великих преобразований Нам хотелось воочию увидеть трудовой подвиг людей великой страны И нам радостно сознавать, что кубинский и советский народы — братья»

Главная тема картины — тема интернационализма, столь актуальная для современной Кубы. Именно поэтому главный режиссер фильма Хулио Гарсиа Эспиноса выделил две основные задачи: отразить сущность многонационального характера Советского государства и показать, что такое советский человек.

И. Быкова

Республика Мозамбик

В столице страны Мапуту была проведена Всеафриканская конференция по сотрудничеству в области кино, на которой министр информации молодого государства Жорге Ребелу предложил программу дальнейшей борьбы за создание подлинно передовых кинематографий стран Африки. Жорге Ребелу напомнил, что сегодня на всем африканском континенте меньше кинозалов, чем в одной только Великобритании. А количество ежегодно выпускаемых во всех странах Черной Африки полнометражных картин значительно меньше, чем в любой европейской стране.

До 1975 года вся прокатная сеть Мозамбика принадлежала португальским и южно-африканским компаниям и состояла всего из сорока двух кинотеатров, пятнадцать из которых сосредоточены в столице. При населении страны в десять миллионов человек мозамбикские кинотеатры посещали в год всего пять миллионов зрителей (из них лишь 200 тысяч смотрели более двух фильмов в месяц). Миллионы мозамбикцев ни разу в жизни не были в кино. Что касается производства, оно было сведено к ежемесячному киножурналу и нескольким пропагандистским колониалистским документальным фильмам. Кроме того, в стране ежегодно создавалось большое число рекламных короткометражных лент. С 1970 года в Мозамбике началось производство полнометражных фильмов, появилась вторая техническая кинолаборатория, возникло шесть кинофирм, принадлежащих португальскому капиталу, что привело к некоторому увеличению общего числа снимаемых в стране картин.

Жорге Ребелу заявил, что сейчас, когда страна добилась политической независимости, ей надлежит стремиться и к независимости культурной и, прежде всего, в области кинематографии. Кино должно отражать современную действительность страны. Прокатной сети предстоит охватить и сельскую местность — уже предприняты некоторые шаги: в 1975 году в стране был создан Национальный институт кино, который уже выпустил три полнометражные киноленты (в том числе «Двадцать пять», режиссеры Жозе Сельсу и Сельсу Лукаш). Введена система параллельного проката в городах (для некоммерческого показа фильмов), конкурирующая с сохранившей свое существование старой сетью.

Одобряя деятельность созданной в 1969 году Панафриканской федерации киноработников, министр предложил создать всеафриканское сообщество проката, способное противостоять Американской киноассоциации (МПАА), западным кинокомпаниям.

Г. Романов

Франция

«Киноискусство должно отражать жизненные процессы, раскрывать психологию современников, показывать их тревоги, сомнения, радости и надежды, затрагивать социальные, экономические, этические и другие проблемы, встающие перед современным обществом, — говорил на пресс-конференции председатель жюри XXX Международного кинофестиваля в Канне известный итальянский режиссер Роберто Росселлини. — Вся история становления и развития кино показывает, что шедеврами мирового экрана становились лишь те произведения, которые отражали актуальные проблемы своего времени». Роберто Росселлини призвал кинематографистов всех стран глубже и разностороннее показывать современность, не замыкаясь в тесном кругу далеких от жизни эстетических и формалистских поисков.

Знаменательно, что режиссер сказал это в Канне, где на экранах Дворца фестиваля и многочисленных кинотеатров были показаны сотни художественных, документальных, мультипликационных и научно-популярных фильмов, отличавшихся сравнительно высоким техническим уровнем и исполнительским мастерством, в то время как их тематика, сюжеты сценариев, как правило, были крайне далеки от серьезных проблем современности.

Знакомство с фильмами Каннского фестиваля оставляет впечатление, что некоторые постановщики, главным образом из США, Франции, Италии, Великобритании, ФРГ, старались сделать фильм как можно более запутанным или ошарашить зрителя внушительной порцией натурализма, эротики или насилия.

Так, например, американский фильм «Мартин» на протяжении двух часов рассказывает историю молодого человека, ставшего... вампиром. В другом американском фильме «Милая покойница Делида» рассказывается о женщине, которая зарубила топором свою мать, просидела затем 20 лет в тюрьме, но и после этого не избавилась от преступных наклонностей.

Внимание критики и зрителей привлек фильм «Ифигения в Авлиде», снятый по сюжету известной классической трагедии греческим режиссером Какояннисом.

С интересом был встречен в Канне советский конкурсный фильм «Подранки» режиссера Николая Губенко. Критика отмечала лиризм и драматическую глубину этого произведения. «Некоторые сцены фильма, — подчеркивает газета «Матэн де Пари», — заслуживают того, чтобы войти в число лучших «страниц» мирового кино».

Тепло встретили зрители и внеконкурсные советские фильмы, которые демонстрировались в дни фестиваля на экранах Канна. Это — «Слово для защиты», «Двадцать дней без войны», «Розыгрыш», «Неоконченная пьеса для механического пианино».

— Знакомство с советскими фильмами, представленными в прошлом году в Канне, свидетельствует о том, что в Советском Союзе обретает творческую зрелость новое поколение мастеров кино, — заявил корреспонденту ТАСС известный французский кинорежиссер Луи Дакен. — Фильмы Николая Губенко, Никиты Михалкова, Владимира

Меньшова и других советских режиссеров отмечены тонким художественным вкусом, гуманизмом, в них содержится большой моральный заряд.

Хочется подчеркнуть высокий профессиональный уровень советских режиссеров и великолепную игру исполнителей. Внимание в Канне к советским фильмам не случайно. Французские зрители проявляют большой интерес к жизни советских людей. Увиденные нами кинофильмы, каждый по-своему, дают представление о задачах, которые стоят в настоящее время перед вашей страной.

О. Широков,
корр. ТАСС

●

Жак Тати — частый гость московских фестивалей: его картины не раз были отмечены на них призами. Так, фильм «Время развлечений» был удостоен Серебряного приза на VII МКФ (1971), а «Парад» получил Золотой приз на фестивале фильмов для детей в 1975 году.

Недавно некоторые старые ленты Жака Тати вновь вышли после реставрации на экраны Франции.

В своих картинах «Мой дядя», «Каникулы господина Юло», «Время развлечений», «Парад» режиссер и актер Тати выступает против превращения человека в придаток машины, против бесчеловечности механизированного мира. Эти фильмы, легкие и веселые, в то же время и грустные, в них содержится протест против бездуховности и прагматизма современного «общества потребления». И хотя эти ленты режиссера получили всемирную известность и высоко оценивались критикой, они не принесли их создателю больших доходов.

— Наша профессия, — говорил Тати в интервью корреспонденту еженедельника «Юманите диманш», — это всегда авантюра, если не делаешь фильмы, которые нравятся дельцам от кинобизнеса. Недавно я просмотрел все свои картины. Очень важно понять, стареют ли твои работы. Это касается и живописи, и музыки, и любого другого вида искусства. Есть авторы, которые никогда не стареют, вечными бывают и живопись и фильмы, которым не страшны «морщины». Мне кажется, что у моих фильмов меньше «морщин», чем у меня, и это обнадеживает.

«Посылающий проклятия», режиссер Жан-Луи Бертучелли (фото из журнала «Синема франсэ», Франция)

Иногда я делал в своих работах ошибки, но важно, что я никогда не копировал. Мой друг Бастер Китон часто повторял, что «Праздничный день» и «Каникулы господина Юло» ни в коей мере не являются имитацией «комического» американского кино. Я начал заниматься комедийным кинематографом в то время, когда американцы отошли от этого жанра. Мои фильмы базируются скорее на наблюдении, нежели на придумывании персонажей. В американском кино герой заявляет: «Я пришел смешить вас». То, что происходит с героем моих фильмов, может случиться с любым из нас. Ведь когда я работаю над новыми лентами, то провожу много времени в школе с семи-восьмилетними детьми, где я приобщаюсь к ребячьей жизнерадостности, наблюдательности, к их шалостям. Дети не говорят со мной о деньгах, как это обычно делают взрослые. У нас любят повторять, что у молодого поколения нет идей, что молодежь не умеет сочинять музыку, писать картины. Но ведь для этого нужно, чтобы наша молодежь получила возможность самовыражения.

●

Социальная сатира, политический памфлет, рассказ о крушении основ постиндустриального общества — так характеризует французская критика новую картину режиссера Жана-Луи Бертучелли «Посылающий проклятия». В фильме, снятом по нашумевшему бестселлеру Виктора Фила, заняты известные актеры: Жан Ян, Жан-Пьер Мариель, Жан-Клод Бриали, Мишель Лождаль... Перед «Посылающим проклятия» режиссер осуществил постановку фильма «Доктор Франсуаза Гайян», имевшего большой успех у зрителей.

— Чтение «Посылающего проклятия», — рассказывает Жан-Луи Бертучелли, — побудило обратиться к новому для меня жанру — комедии. Но для того, чтобы комедия была по-настоящему смешной, в ее основе должна лежать серьезная фабула. Мир предпринимателей — мелких, средних, крупных — пока-

зался мне идеальной мишенью. Фильм разоблачает неограниченное господство «сильных мира сего», поддерживаемое могуществом денег. Все главные персонажи фильма стремятся только к одному — захватить власть. Во имя этого они готовы пойти на любые преступления, любые компромиссы. Один из них, надеясь получить повышение по службе, убивает стоящего у него на пути сослуживца. Мелочность, лицемерие, тщеславие, продажность — главные черты этой касты.

Действие фильма происходит в Париже. Главные персонажи — руководители французского филиала многонациональной компании. В одно прекрасное утро целая серия трагических происшествий неожиданно нарушает спокойствие фирмы. Все начинается с гибели в автомобильной катастрофе одного из коммерческих директоров, специалиста по выпуску новой продукции. Буквально через несколько часов, когда новость о его смерти распространяется на предприятии, служащие обнаруживают на своих рабочих столах свернутые в трубочку листки бумаги, перевязанные зеленой и черной лентами. Это своего рода листовки, разоблачающие политику правящей верхушки «Рессерис энд Митчел». В то же утро на одном из столбов, поддерживающих здание компании, появляется трещина. Охваченное паникой руководство начинает расследование. Однако вскоре происходит еще одно непредвиденное событие. Какой-то самозванец голосом, похожим на голос генерального директора, отдает приказание перевезти среди ночи тело умершего в центральный холл предприятия и требует немедленно вызвать к гробу покойного всех ответственных работников. Панихида превращается в фарс. Перепуганные «боссы» начинают следить друг за другом. Каждый находится на подозрении. В конце концов выясняется, что злоумышленник прячется в подвале фирмы. Здание компании построено на месте бывших катакомб, многие из которых сохранились и ведут на расположенное рядом кладбище. Ночью руководители «Рессерис энд Митчел» спускаются в катакомбы, чтобы схватить виновного. Обнаружив его, они прямо на месте устраивают «страшный суд». И тут режиссер превращает разъяренных «боссов» в страшных животных, пытающих свою жертву. В разгар судилища здание компании рушится, погребая под собой палачей. Только одному из директоров удается спастись. Он-то и рассказывает зрителям эту таинственную и страшную историю...

Ю. Чижова

ФРГ

...Улыбающееся лицо человека с усиками на черном фоне афиши. Рядом на фотографиях — тот же человек в открытом автомобиле, на трибуне, с рукой, протянутой в нацистском приветствии, во дворе рейхсканцелярии. В Бонне, в кинотеатре «Аполло» демонстрируется новый западногерманский фильм «Гитлер, история карьеры». Его автор — Иоахим Фест, один из директоров крупнейшей западногерманской газеты «Франкфуртер альгемайне».

Лента составлена в основном из пропагандистких материалов нацистской кинохроники. Зрителя пытаются ошеломить «официозом» «третьего рейха»: пышными триумфальными шествиями, грандиозными правительственными церемониями. Но «автор фильма, — пишет в журнале «Экспресс» французский критик Макс Галло, — «забывает», что Геббельс превосходно умел пользоваться кино и радио «для продажи» Гитлера немецкому народу. Нацистские кинодокументы, — продолжает он, — являются без сомнения богатым материалом для историка, если только подходить к ним критически. Если не принимать каждый кадр за чистую монету, видеть и уметь разоблачать приемы, используемые гитлеровской пропагандой».

Но Фест не видит, не хочет видеть всего этого. Идет ли речь о захвате Вены, Праги или какой-нибудь другой европейской столицы, повсюду он преподносит зрителю восторженные панегирические кадры. И хотя изредка в фильме проскальзывают эпизоды расстрела мирных жителей, концлагерей, упоминание о политических эмигрантах, они представлены, как досадные малозначительные издержки «великой империи», возглавляемой «нет, не палачом и инквизитором», а ...добряком, «великолепным оратором, любимцем толпы».

«Фест, — пишет далее Макс Галло, — мог бы начать свой фильм документальными кадрами сваленных в кучу очков, тюков женских волос, абажуров, сделанных из человеческой кожи, обнаруженных в гитлеровских концлагерях. Но он отдает предпочтение архитектурным достижениям «третьего рейха», нацистским скульпторам».

«Никогда еще, — замечает Макс Галло, — документальный фильм не передергивал до такой степени события этого сложного и хорошо известного исторического периода. После двух с половиной часов демонстрации все остается в тумане: не ясно, что представляло собой немецкое общество того времени... и что двигало сподвижниками Гитлера, каковы были их цели и почему же все-таки Гитлер сумел стать «фюрером»?»

Корреспондент еженедельника «Юманите диманш» побывал в ФРГ на одном из просмотров этого фильма и побеседовал со зрителями. Он был поражен тем, что большинство молодых немцев, с которыми он говорил, имели крайне смутное представление о том, что являет собой германский фашизм. «Юманите диманш» приводит и некоторые примеры этого опасного невежества. Вот, например, мнение пятнадцатилетней школьницы: «Гитлер сделал много хорошего, чтобы вывести страну из кризиса. Он дал хлеб и работу неимущим».

Другая девушка: «До сих пор я слышала о Гитлере только плохое, но если он был плохим, его бы не выбрали». Таковы горькие плоды «воспитания» иоахимов фестов...

Фильм о Гитлере — отнюдь не единичное проявление нацистского бума. На экранах западных кино-

театров демонстрируется еще одна лента, составленная из нацистской пропагандистской хроники — фильм «Свастика». И в нем зрителю преподносится идиллическая картина жизни, где решены все главные проблемы страны, не знавшей кризисов, населенной счастливыми людьми. Скоро в Федеративной Республике Германии поступит в продажу пластинка рокк-оперы под названием «Гитлер-суперзвезда». Изо дня в день в ФРГ публикуются фотографии «фюрера», отрывки из интимного дневника Геббельса и прочие сенсации «третьего рейха». Книги, статьи, телепередачи, обеляющие историю нацизма, стали нормой. На «фюрера» создается «мода». Газета «Франкфуртер альгемайне» даже поместила статью под симптоматичным заголовком: «Является ли Гитлер героем 70-х годов?»

Оправдывая Гитлера, реакционные силы Запада преследуют несколько целей. Прежде всего стремятся реабилитировать тех представителей крупного капитала — а они действуют и по сей день, — которые способствовали его приходу к власти. Стараются вознести Гитлера, как яростного противника идей коммунизма — ведь это так соответствует их собственным убеждениям.

Конечно, на эту пропагандистскую удочку не могут попасться те западные немцы, которые пережили черные дни гитлеризма, испытали на себе весь ужас фашизма. Но их тревожит губительное воздействие, оказываемое подобными фальшивками на умы их детей и внуков — молодых людей, родившихся уже после второй мировой войны.

Ю. Цветова

●

Лотар Гюнтер Буххайм, служивший во время второй мировой войны на гитлеровской подводной лодке, выпустил книгу под названием «Контакт». Это — история подлодки и ее экипажа. Читательский успех книги необычайный: в ФРГ продан миллион экземпляров, в США — три. Автор рассказывает: «Я работал над книгой тридцать лет. Это пятый вариант. Как только она вышла, я начал получать от неонацистов письма с угрозами, мой дом пытались поджечь»...

Книга вызвала столь яростную реакцию, ибо подрывает — как отмечала правая печать ФРГ — веру в «рыцарский дух» военных моряков. В книге действуют не бравые морские волки, а мальчишки (средний возраст экипажа, в котором был и автор книги, — 17—18 лет) допризывного возраста — отказ от службы грозил расстрелом, — запуганные и оболваненные геббельсовской пропагандой, испытавшие приступы отчаянного страха под бомбами союзников.

Автор показывает бессмысленность войны, на которую гитлеризм обрек немецкий народ. Он скупо, но правдиво рассказывает о страшных днях, проведенных его сверстниками на подлодке, о людях, превращенных в животных.

После появления первых откликов в печати Буххайм заявил: «Реакция на мою книгу свидетельствует о том, что в ФРГ много неофашистов».

Кинофирмы США заинтересовались повестью, спешно изготовили сценарий, отвергнутый, однако, писателем, и вот по каким причинам: «Антифашизм в посланном мне сценарии оказался оглупленным и одновременно голливудски подслащенным. Я не принял эту поделку. Сейчас пишу сценарий сам. Роберт Редфорд сообщил мне, что хотел бы сыграть капитана. Я отклонил это предложение. Участие «звезд» нарушило бы стиль произведения...»

Г. Фомичев

Чехословакия

В связи с 60-летием Великого Октября Союз словацких работников искусств и словацкий киноинститут провели в Братиславе семинар, посвященный современному советскому кино. В работе семинара приняли участие словацкие кинорежиссеры, сценаристы, критики, редакторы, научные сотрудники киноинститута, журналисты. Касаясь фильмов последних лет, выступавшие с удовлетворением отмечали повышенный интерес к современной теме в советском киноискусстве. Значительно расширилась тематика произведений, охватывающая многообразные стороны и явления действительности, заметно стремление к углубленному анализу сложных социальных процессов жизни. При этом кинематограф не ограничивается выявлением социальной сущности героя, а старается раскрыть личность во всех ее измерениях, проникнуть в особенности психологии, внутреннего мира, передать характер в ярком своеобразии индивидуальной окраски. Это весьма перспективный путь, указывали участники семинара, который может принести советскому кино новые серьезные удачи.

Отмечалась также широкая жанровая палитра современного советского кинематографа, все более активная роль драматургии, открывающей новые пласты жизненного материала.

Особое место в разговоре заняло творчество В. Шукшина, художественные тенденции и нравственный пафос его произведений.

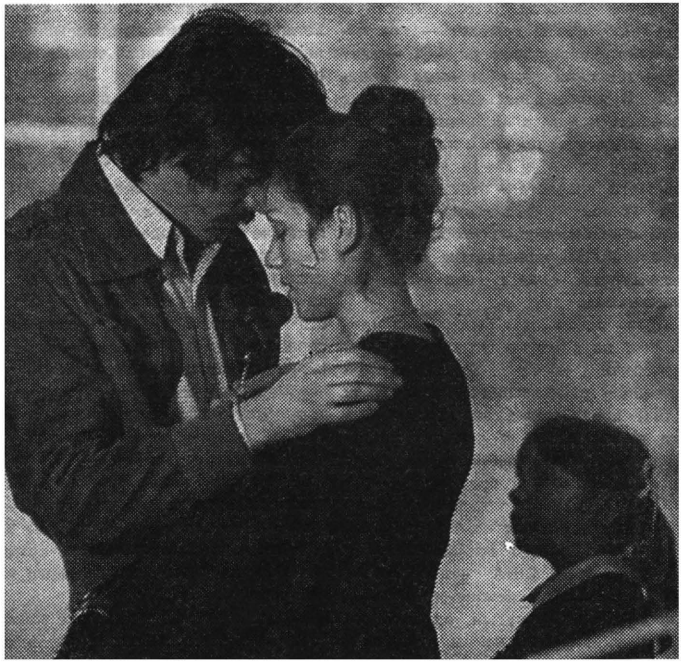
Участники семинара посмотрели новые советские фильмы: «Подранки», «Сладкая женщина», «Трын-трава», «Соната над озером».

●

«Концерт для оставшихся в живых» — так называется фильм, которым дебютировал на киностудии «Колиба» режиссер Душан Трапчик (сценарий Тибора Вихты). С героем фильма, молодым талантливым скрипачом Петером Корда, мы знакомимся в тот момент, когда он узнает о внезапной смерти своего отца — известного, заслуженного генерала. Известие это потрясает героя, заставляет задуматься о том, что составляет истинный смысл человеческой жизни.

В картине убедительно прозвучала тема связи поколений, нравственного долга молодых перед памятью старших, посвятивших себя служению социалистической родине

Художественное решение фильма свидетельствует об одаренности и профессиональном мастерстве режиссера.



«Концерт для оставшихся в живых», режиссер Душан Транчик

Центральную роль — Петера Корды исполняет популярный актер Юрай Кукура. В фильме также снималась известная польская актриса Барбара Брыльска.

●

Словацкие зрители познакомились с новыми художественными фильмами словацкой кинематографии: «Обманчивый свет» (сценарий Эрнста Штрица, постановка Мирослава Горняка) и «Пенелопа» (сценарий Альфонса Беднара, постановка Штефана Угера).

Содержание первого фильма — судьба эмигрантов, покинувших социалистическую родину и испытавших всю тяжесть одиночества в чуждом для них капиталистическом мире. Осознав ошибочность своего шага, героиня возвращается в Чехословакию. Действие второй картины происходит в современном селе, куда приезжает молодая женщина — художник-реставратор, приглашенная восстановить старинные фрески. История любви героини соприкасается с другой женской историей — современной Пенелопы, свято хранящей верность своему чувству.

Главные роли в той и другой картине исполняет актриса Божидара Турзонова.

●

В 1979 году исполняется 35-я годовщина Словацкого национального восстания. К этой дате киностудия «Колиба» снимает фильм под рабочим названием «Поэма о совести». Картина посвящена видным деятелям Коммунистической партии Чехословакии, возглавившим в годы второй мировой войны подготовку вооруженного восстания против гитлеровских оккупантов.

Некоторые эпизоды фильма снимались в Москве.

Фильм «Поэма о совести» начинал ставить по своему сценарию один из самых крупных словацких кинорежиссеров Владимир Бан, автор художественных картин «Невспаханное поле» (1953), «Последняя чародейка» (1958), «Помещичья честь» (1964), «Перед весной» (1965), «Следы на Ситно» (1968), «Скрытый источник» (1971) и таких документальных лент, как «Радуга над Словакией», «Стальная дорога». Владимир Бан не успел завершить работу над картиной — он умер на съемочной площадке. Съемки фильма продолжают его товарищи во главе с режиссером Зоро Загоном.

●

Киностудия «Колиба» выпускает комедию «Рача — любовь моя» — совместное производство со студией «Грузия-фильм» (режиссеры Иозеф Медведь и Тенгиз Палавандишвили). Ждет выхода на экран детский фильм режиссера Иозефа Захара «Моя подруга Шушка». Картину «Адвокат» о проблеме правды, совести создал по сценарию Иозефа Талло режиссер Андрей Леттрих. Первая буржуазная республика, борьба рабочего класса против капитализма — тема ленты «Перед нами было унижение» режиссера Стибора Ковача по сценарию Павло Биелика, известного словацкого режиссера. Во время второй мировой войны происходит действие фильма «Оружие мужчин» (сценарий Петера Ковачика, постановка Мартина Хелли), а фильм «Открытая дверь» Душана Широкого и Иозефа Захара — рассказ о молодом человеке, который начинает свою трудовую жизнь. Владимир Ковачик дебютирует картиной «Девушка с белой лентой в волосах» (сценарий Лидии Рогачевой), где пытается поднять актуальные нравственные проблемы. В совместной постановке с польскими кинематографистами создан фильм «Короткая жизнь» — о борьбе с бендеровцами в первые послевоенные годы (режиссер Збигнев Кузьминский).

Н. Сергеева

Евг. Габрилович,
Юлий Райзман

Странная женщина

Раннее утро. Волжский город. Женя вошла с чемоданом в подъезд, позвонила. Открыла мать, Степанида Лукьяновна — уже пожилая женщина. Она оцепенела от удивления.

— Женька! Женька моя!

Они застыли в объятиях.

— Как ты здесь очутилась? — повторяла мать.

— Все потом объясню.

— Что же ты не предупредила? Мы бы встретили. Давай чемодан!

Они вошли в комнату. Мать повлекла Женю к окну.

— Ох, Женька ты моя! — радостно говорила мать. — Дай-ка я на тебя погляжу,— она взволнованно и влюбленно разглядывала ее. — Все такая же красавица, как была! Только похудела!

— Ну, ладно, мама,— сказала Женя, смеясь. — Будет тебе!

— А чего будет? Что правда, то правда. Красавица!.. Ты, небось, с дороги голодная,— спохватилась она. — Идем, я тебя покормлю.

Взяла ее за руку, повела на кухню.

— Ты кофе пьешь или чай? — спросила она.

— Если можно — кофе.

— Садись, тут все на столе.

Женя стала завтракать. Степанида Лукьяновна вышла в соседнюю комнату, подошла к телефону и, набирая номер, крикнула Жене:

— Молоко в зеленом молочнике. Слышь, Женя! — и в трубку,— Иван Прокофьевич. Вот дело какое. Я запоздаю. Ко мне дочка приехала из Москвы. Да, старшая, старшая. Так что приступайте без меня.

Положила трубку, взяла щетку и концом ее палки три раза постучала в потолок. И, возвращаясь на кухню, проговорила на ходу:

— Комиссия у нас сегодня. Разбор заявлений.

— А ты теперь где?

— Все там же, в райсовете.

— А здоровье?

— Жива! — сказала Степанида Лукьяновна и налила себе чаю.

— Как Тамара?

— Не унывает... Давай, рассказывай о себе. Как Андрей Павлович? Володя?

— Володя в пионерлагере,— ответила Женя. — Андрей Павлович в Париже.

Она замолчала, долго и медленно ела, не глядя на мать.

Мать спросила:

— А ты надолго к нам?

— Еще не знаю.

В это время раздался звонок.

— Это Тамара,— сказала мать и пошла открывать дверь.

Женя услышала, как мать сообщила:

— Иди! Женя приехала!

— Женя?! — И на кухню, ликуя, вбежала Тамара, младшая сестра Жени.

— Женька! Сестричка ты моя! Вот это сюрприз!

И долго, смеясь и радуясь, она обнимала Женю.

— Мама! Ты посмотри на нее!

— Дай ей поесть,— сказала мать. — Не тормоши! Ты сама-то ела чего-нибудь?

— Ела, ела,— отозвалась Тамара и тут же села, взяла хлеб и стала намазывать его маслом. — А тут слух прошел, что ты с мужем в Париже.

Окончание. Начало см. «ИК», 1978, № 3.

— В Берлине.

— Эх, Женька, детей бы моих тебе показать, да они сейчас все в разгоне.

— Как в разгоне?

— Один в яслях, другая в детсаду, третий в школе. У меня их полна корзина! Ты ведь моего младшего даже еще не видела. Бандит! — в восторге заключила она. — И что ты думаешь, опять с пузом хожу,— она похлопала себя по животу и захохотала.

— Ты с ума сошла! — сказала Женя.

— Бред! Кошмар! — согласилась, смеясь, Тамара. — А что поделать? Вася считает, что нам надо увеличивать народонаселение.

Женя смеялась.

— И все еще любовь у вас? — весело спросила она.

— Ясное дело любовь, раз дети идут! А ты что же? Родила одного и на том застряла?

— Застряла,— сказала Женя.

Тамара развеселила ее.

Та вдруг вскочила.

— Бегу! На работу опаздываю.

Но тут же остановилась.

— Имей в виду, вечером бал в твою честь!

Она чмокнула на ходу мать и сестру и устремилась к двери

Наступила тишина.

— Я устала, мама,— сказала Женя. — Я бы немножко поспала.

— Пойди, ляг на мою кровать,— сказала мать.

Женя пошла, сбросила туфли, сняла с подушки одеяло, легла и закрыла глаза. Мать собрала посуду на кухне, вошла в комнату и некоторое время молча стояла, глядя на дочь. Та лежала, свернувшись калачиком.

— Потом, мама, потом,— откликнулась Женя, не открывая глаз и словно отвечая на ее безмолвный вопрос.

Прошло какое-то время.

Степанида Лукьяновна, мать Жени, вошла в квартиру своей младшей дочери Тамары. Там, как всегда, было шумно и беспорядочно — играя, бегали дети. Муж Тамары, заводской мастер, сидел у окна и разбирал по газете шахматную партию.

— Ну, что, мама? — с тревогой спросила Тамара. — Что сказал доктор?.. Да тише вы! — прикрикнула она на детей.

Степанида Лукьяновна тяжело опустилась на стул. Устало махнула рукой. Не сразу заговорила.

— А что доктор? Все то же. Нервы, говорит, а организм, вроде, здоровый... «Здоровый»! — передразнила она. — А какой здоровый, когда она уже скоро месяц не слезает с кровати, бродит, как тень, ничего не ест, ничего ей неинтересно.

Она заплакала:

— Ах, Женька, Женька, беда, какая беда!

— Ну мама, мам, мам,—укоризненно остановила ее Тамара. — Ты-то уж хоть... На, выпей воды.

Мать глотнула воды.

— Да, не думала я, что она такой номер выкинет! — сказала Тамара.. — И чего это она затеяла? Муж был хороший, на видной должности. Квартира, достаток. Чего она, чего ей еще?

— Полюбила она другого,— попыталась объяснить мать. — Да видать что-то у них не заладилось.

— А полюбила — терпи! — запальчиво крикнула Тамара

Мать ответила:

— Непримиримая она, понимаешь, гордая. Она ведь с детства такая.

— Да ну, заладили «гордая, гордая»,— в сердцах возразила Тамара. — А мучиться вот так? Это, что, лучше?

Мать махнула рукой.

— Ладно!.. Тебе это все равно не понять!

— Да уж где уж нам! — обиженно протянула Тамара. — Чего же она теперь хочет?

— Ничего не хочет! — возразила мать. —. Единственно, что хочет — видеть Володю. Бредит им! А он уперся, зачем, говорит, разрушила семью?! Ты подумай — щенок, мальчишка. Это матери-то, родной матери!

— Так это же бабка там!— вставила Тамара. — Бабка его учит, эта стервоза! В жизни она его к ней не отпустит!.. Ну, мам, ну, мама! — заговорила она, увидев, что мать снова заплакала.

— Женьку жалко! — откликнулась мать. — Ох, как жалко!

Наступила поздняя осень.

Одна из центральных улиц Караевска. Утренние часы, люди торопятся на работу. В толпе медленно идет Женя с портфелем в руке. Вглядимся в нее: она сильно изменилась, осунулась, как-то небрежно причесана, непритязательно одета, вся какая-то опущенная, облинявшая.

Входит в подъезд с табличкой «Юридическая консультация».

И вот уже ведет прием в консультации

Женщина с ребенком на руках что-то говорит ей, у этого пожилого человека тоже есть какая-то сложная забота; молодая девушка, она чем-то встревожена.. И еще новые и новые лица: мы слышим обрывки просьб, жалоб, ходатайства. Женя внимательно слушает, деловито отвечает, делая записи в клеенчатой тетрадке.

...Теперь Женя идет по коридору рабочего клуба, окруженная группой молодежи.

...Сидит в концерте. Закрыв глаза, слушает музыку — скорбно опущены уголки рта.

...Нянчится с годовалым ребенком Тамары — впервые мы видим улыбку на ее лице. Рядом Тамара хлопочет по хозяйству.

...Пришла зима. И снова сменяющейся чередой шли посетители юридической консультации. Снова делала Женя запись в клеенчатой тетради. А когда подняла глаза, то увидела стоящего перед ней молодого человека, нам чем-то знакомого. Она мельком взглянула на него, предложила сесть. Он сел. Она приготовилась его слушать. Помолчав, он сказал:

— Здравствуйте, Евгения Михайловна. Я ведь не ошибаюсь — вас зовут Евгения Михайловна?

— Да.

— Вы меня, конечно, не узнаёте?

Она повнимательнее оглядела его, пожала плечами.

— Нет.

— Я когда-то в Москве на вокзале помог вам купить билет. Сюда, в Караевск. Помните?

Припоминая, она сказала:

— Да, был такой случай.

— Вы тогда были, кажется, чем-то очень огорчены?

— Возможно,— сухо отозвалась она. — А какое у вас к нам дело?

— Какое дело? — повторил он. — Дело вот в чем. Я окончил институт в Куйбышеве и некоторое время там работал. А потом попросил перевести меня сюда. Работаю теперь здесь, инженером. Зовут меня Юрий, фамилия Агапов.

— Прекрасно! А что же все-таки привело вас к нам сюда?

— А привело меня сюда единственное желание... — И, помолчав, добавил: — Поглядеть на вас.

Она удивленно вскинула на него глаза.

— Но здесь же не зоосад и не музей восковых фигур,— строго заметила она. — Здесь юридическая консультация.

Он усмехнулся.

— Неужели для того, чтобы увидеть вас, надо предварительно украсть корову?

Женя не удержалась от улыбки.

— Как минимум! — сказала она.

Наступила пауза.

— Я вас все это время всюду искал,— тихо сказал Юра. — И уже было отчаялся. И все-таки я вас нашел!

Женя пожала плечами.

— И что дальше? — холодно и отчужденно сказала она.

Он тоже пожал плечами.

— Не знаю.

...Вечер, конец рабочего дня. По зимней вечерней улице шла Женя, ведя за руку Аню, пятилетнюю дочку Тамары. По пути они с разбега заскользили по обледенелому тротуару. Но то, что удалось легко Ане, не удалось Жене — она с размаху упала в снег. Аня с хохотом повалилась на нее. Внезапно чьи-то руки помогли им подняться. Женя встала на ноги. Перед ней был Юра Агапов.

— Это вы? — удивленно вглядевшись, спросила она.

— Я.

— Как вы здесь очутились?

Он усмехнулся.

— Видимо, случайно.

— Спасибо,— сказала она, отряхиваясь. И, взяв Аню за руку, пошла.

— Могу я вас проводить? — спросил он.

— Зачем? — сказала она. — Не надо. — И, повернувшись, быстро пошла...

...Теперь мы видим Женю в зале суда. Она вела допрос свидетеля в качестве защитника.

— На вопрос прокурора вы ответили, что видели моего подзащитного... А на предварительном следствии показали, что не видели. Когда же вы говорили правду?

Затерявшись среди публики так, чтобы его не было видно, сидел Юра.

...Настало лето, зеленое, жаркое, волжское лето. Был душный вечер. И когда Степанида Лукьяновна подошла и раскрыла окно, то увидела, что на той стороне тротуара стояли Женя и Юра. Они о чем-то оживленно говорили.

...Москва. Кабинет Андрианова на работе. Напряженный день, идет совещание. Звонок телефона. Андрианов взял трубку.

— Я слушаю.

— Николай Сергеевич? Это говорит Виктория Анатольевна.

— Кто-кто?

— Виктория Анатольевна... Ну, помните?... Приятельница Евгении Михайловны. — Вика сидела за столом в своем учреждении. Перед ней лежало раскрытое письмо.

Андрианов вспомнил Вику не без труда.

— А!.. Да, как же, помню!..

— Я наконец получила письмо от Евгении Михайловны... Если это интересует, я могу вам прочесть.

— Конечно,— сказал Андрианов. — Но не сейчас.

— Естественно,— ответила Вика. — Заезжайте вечером ко мне.

...И вот мы в квартире Вики. Это жилье одинокой, современной, со вкусом женщины. Старинные чашки, керамика в горке, отлично выбранные эстампы. Туалетный столик, заставленный флаконами, футлярами, портретами Вики. На столе был коньяк, фрукты.

— Вот,— сказала Вика. — Вот письмо Жени.

Она развернула письмо и стала читать.

— «Милая Вика! Не удивляйся моему письму после столь долгого молчания. Сама понимаешь, что я должна была об очень многом подумать и во многом разобраться. В свое время я уехала из Москвы, полагая, что скоро вернусь. Но с тех пор прошло уже много времени, а я продолжаю жить здесь, и мне здесь хорошо, спокойно, легко и интересно. Занимаюсь юридической практикой, выступаю в суде, много разных общественных дел, и это доставляет мне радость. Вот, собственно, все, что могу сообщить о себе... Теперь о делах. Это письмо связано с небольшой просьбой. Позвони Андрею Павловичу и спроси: если я все же решу вернуться в Москву, то не согласится ли он разменять квартиру? И особая просьба: повидайся с Володей, только обязательно с глазу на глаз. И передай ему, что, хотя он не отвечает на мои письма и, видимо, даже не хочет видеть меня, я безумно по нему тоскую. Я была бы счастлива, если бы он все же приехал сюда хотя бы на пару дней. Надеюсь, у тебя все по-прежнему хорошо. Женя».

— И это все? — спросил Андрианов.

— Все,— ответила Вика.

— Гмм... — сказал Андрианов. — И ни слова для меня?

Вика пожала плечами. Помолчали.

— Все-таки она странная женщина, ваша Женя! — сказал Андрианов.

Мы снова в Караевске. Довольно большая аудитория, самый разнообразный народ: тут и студенты, и молодые рабочие, и педагоги. Идет вечер вопросов и ответов на юридические темы. Ведет этот вечер Евгения Михайловна. Участники диспута взбудоражены — видимо, затрагиваемые вопросы живо интересуют всех. Евгения Михайловна заканчивает выступление.

— К сожалению, мы юристы, как и врачи, чаще всего сталкиваемся с фактами, в большинстве своем печальными, неприятными, иногда просто тягостными. Это удел нашей профессии. Но, по-моему, эти факты вам надо знать, чтобы

делать хотя бы поменьше ошибок. Потому что часто даже пустяковая ошибка может привести к преступлению, исковеркать жизнь... Будут какие-нибудь вопросы?

Лес рук. Но опередила всех одна девушка.

— Дайте мне! Я хочу спросить!

И тут же представилась:

— Фокина Лидия, нормировщица... Евгения Михайловна, у меня к вам конкретный вопрос. Вот такой случай. Была у нас на заводе работница. Хорошая девчонка. Жила в общежитии, как все мы. А тут встретила одного, влюбилась. И вдруг забеременела.

— Так уж и вдруг? — сказал кто-то, и все засмеялись.

— Погодите, товарищи! — сказала в досаде девушка. — А он, как узнал об этом, сразу — хлоп! — и смылся! И тут она, конечно, сделала крупную глупость. Подбросила своего ребеночка. А он, представьте себе, умер. Ну, конечно, завели следствие. Что с ней теперь будет? Какую статью ей могут дать?

Евгения Михайловна сказала:

— Не знаю. Следствие выяснит. — Она на минуту задумалась, оглядела аудиторию и снова заговорила. — Но я хочу, чтобы вы, товарищи, поняли только одно: ведь за каждой статьей уголовного кодекса стоят не менее важные, а, может быть, значительно более важные нравственные, этические нормы нашего поведения. Нравственный кодекс. И с этой точки зрения, как по-вашему? Как поступили этот парень и эта девушка? Конечно же, абсолютно безнравственно. Я бы сказала — подло!

По залу прошел шум.

Девушка в очках. Дайте мне! (*взяла микрофон, представилась*). Селезнева, прядильщица... А я как раз этого парня совершенно не виню, я виню исключительно ее! Что это значит — влюбилась?! Надо, в конце концов, уметь сдерживать свои страсти! Вот со мной тоже было: обхаживал меня тут один. А я сдержалась.

— Значит, не сильно обхаживал! — сказал кто-то, и все засмеялись.

— Нет, как раз сильно! — горячо возразила девушка, и все опять засмеялись.

Женя сказала:

— Зря вы смеетесь, товарищи. Девушка ведь права. Не слишком ли легко, без оглядки молодежь вступает в любовные отношения?

— А вы как вступаете? Сами-то? — вдруг крикнула какая-то девушка, сидевшая в заднем ряду.

— Я с оглядкой, — парировала Женя.

По залу опять прошел смех. Аплодисменты.

— Но ведь это в большинстве от них, от девушек, все зависит! — выкрикнул один из парней. — Построже им надо быть, девушкам. Построже!

Девичий голосок запальчиво перебил:

— А вам бы повежливей быть! Поделикатней! Ведь вам под ручку с девушкой пройтись стыдно. Цветы ей подарить — как же, ребята засмеют! А матюка пустить — это пожалуйста.

Другой девичий голосок подтвердил:

— Будешь с ним построже! Ты с ним построже, а другая не построже. Он сразу к ней, к той. А ты опять сиди-дожидайся!

Тут взял микрофон еще один парень. Представился:

— Смельков, повар столовой номер двенадцать... Вот тут полемика, как лучше: с оглядкой или без оглядки. А вот такая есть мысль. Все реже я замечаю... как бы это сказать... стыдливых представительниц слабого пола. Иной раз девушку-то и девушкой не назовешь. Ходит в штанах, несет от нее табачищем, ржет, как лошадь, сразу с тобой «на ты». Никакой в ней... этой... таинственности.

Хохот, аплодисменты. Третий девичий голосок:

— Ну, уж ты и нарисовал пейзаж.

Мужской хор:

— Это он точно!

Смельков продолжал:

— И еще вот у меня вопрос к товарищу адвокату. Происходят сейчас такие события, как убийство из ревности, например, самоубийство из-за неразделенной любви? Или как прежде: драка на дуэли? Промеж соперников. Бывает?

Общее оживление. Реплика с места:

— На чем драться-то будешь? На половниках?

— Нет, я с такими вещами не сталкивалась, — ответила Женя повару. — И, по-моему, вообще все это отошло в область преданий.

Дуэли из ревности, страсти — это теперь смешно и даже допотопно.

Тут поднялся Юра Агапов, спросил:

— А это по-вашему хорошо или плохо?

— Хорошо это или плохо,— ответила Женя,— но это так.

— А по-моему, это очень плохо,— сказал Юра.

— А чем тебе, собственно плохо?— крикнули с места.

— Потому что плохо! Почему-то мы стали стыдиться настоящей любви. И подменяем ее ерундой, случайными связями. А это самое страшное!

Голос с места:

— Ой, сердечный, перепугался!

— От этого человек становится циником, хамом,— продолжал Юра.— Приучается наплевательски относиться ко всему на свете. Не говоря уже о женщинах и любви... Ведь это же факт. Так это или не так, Евгения Михайловна?

— Возможно,— уклончиво ответила Женя.— Но почему, товарищи, мы все время сбиваемся на вопросы любви? Это же не имеет отношения к нашей сегодняшней теме.

— Почему не имеет? Очень даже имеет!— вдруг снова крикнула та самая девушка, которая сидела в заднем ряду и уже однажды прервала Женю.— Вот скажите, как по-вашему?— адресовалась она к Жене.— Как вы считаете, цинично это или не цинично, когда уже немолодая женщина... Ну, может, не то чтобы немолодая, но во всяком случае не молоденькая, задурила голову молодому парню.

Женя, что-то записывавшая в блокнот, насторожилась, подняла голову. А девушка продолжала.

— Она старше его на десять лет, и, представьте, ее это не останавливает.

Теперь девушка в упор смотрела на Женю.

— А он — я не знаю! Он, наверно, совсем рехнулся... Забыл все на свете... Как это по-вашему — цинично это с ее стороны или не цинично. Ерунда это или нет?

Женя побелела, слушая эти слова. Она стояла потерянно, не зная, что ответить.

Зал притих, почувствовав что-то неладное.

Тогда вскочил Юра Агапов.

— Не понимаю!— зло сказал он.— Ведь только что сказано — зачем задавать вопросы, которые не имеют никакого отношения к сегодняшней теме.

Девушка, как бы опомнившись, села на свое место, закрыла ладонью глаза.

Был вечер. Падал дождь. По улице под зонтиком быстро шла Евгения Михайловна, взбудораженная, взволнованная только что закончившимся диспутом. Кто-то сзади вдруг окликнул ее.

— Евгения Михайловна!

Она остановилась, повернулась, увидела, что это Юра, и снова пошла так же быстро. Он догнал ее, и некоторое время они молча шли рядом. Он первым прервал молчание.

— Вы очень торопитесь?— спросил он.

Она пожала плечами.

Он проговорил:

— Евгения Михайловна, неужели вас могла задеть выходка этой глупой девчонки? Вас!!!

— Да, да! Представьте себе!..— гневно сказала она и тут же остановилась.— Послушайте, Юра! Я категорически требую, чтобы вы прекратили эти ваши постоянные преследования. В какое положение вы меня ставите? Неужели вы не понимаете, что это меня компрометирует? Уходите сейчас же!

И опять пошла. Юра за ней. Она снова остановилась.

— Юра!

— Я не хочу, чтобы вы одна ходили по улице,— сказал он.

— О господи, но какое вам до этого дело! Мне не нужны ваши заботы. Я вас прошу немедленно уйти!

Дождь барабанил по зонтику.

— Вы на этом настаиваете? — спросил он.

— Да!

— Но ведь вы этого не хотите, — сказал Юра.

— А вы к тому же еще и нахал! — сказала Женя.

— Нет, — возразил Юра. — Я не нахал. Я просто хочу всегда быть около вас.

— Ну что это за мальчишество! Что вы болтаете?! Ну подумайте, к чему это может привести!

— К тому, что мы будем всегда вместе. Понимаете — вместе!

— Но ведь это смешно! Я же старше вас на десять лет. Вы только что это слышали.

— Не на десять, а только на семь.

— Это все равно! Посмотрите, какие вокруг вас прелестные девушки. А вы ходите за мной. Неужели вы не можете найти себе более подходящей партнерши?

— А я вам не в карты предлагаю играть! — сердито проговорил он.— Я вас люблю. Вы просто еще не понимаете, как я вас люблю... Ведь еще там, в Москве, на вокзале, когда я вас видел всего пять минут и не знал, кто вы и как вас зовут, я бы мог подойти и сказать, что я вас люблю. И что это навсегда.

— И вас бы тут же и навсегда упекли в сумасшедший дом,— сказала она.

— А это и сейчас еще не поздно! — сказал он.

— Ну, я не знаю, как вас убедить,— она повернулась и пошла.

Потом сказала:

— Что вам за охота играть роль провинциального Ромео... Знаете, мне один человек, который намного умнее нас с вами, очень верно сказал, что в наш век кибернетических машин уже нет места для Ромео и Джульетт. Для подобных страстей. И это же правда, Юра.

— Нет!— Юра решительно замотал головой. — Неправда! Простите, но этот ваш умник сказал несусветную глупость!

— Почему глупость?

— Да потому, что как раз все наоборот! В век кибернетики машина во многом заменит человека, раскрепостит его. Человек освободится от всякой ненужной муры. Это как раз будет век Ромео и Джульетт. Золотой век.

— Вы так полагаете?

— Конечно! А если это не так, то на кой черт нам эта кибернетика!

...У своего подъезда Женя задержалась. Дождь по-прежнему стучал о зонтик. Они постояли молча. Потом Женя сказала:

— Ну, вот что, Юра. Давайте договоримся. Пока золотой век еще не наступил, прекратите попытки встречаться со мной. Я прошу вас!

Он не ответил. Она продолжала:

— Я вас очень прошу. Слышите — очень! Хотите, могу сказать — умоляю!

Он стоял с мокрой головой, опустив глаза. Капли дождя стекали по его лицу.

— Неужели вам будет от этого радостней жить?

— Не знаю. Во всяком случае, спокойней

Он опять помолчал. И долго смотрел на нее.

— Хотите, я встану перед вами на колени?— неожиданно сказал он и встал на одно колено.

— С ума сошел!— Женя отпрянула от него и метнулась через улицу в свой подъезд. Обернулась Юра все еще стоял на одном колене, опустив голову.

Прошла, может быть, неделя.

Женя вышла из знакомого нам подъезда юридической консультации. Был конец рабочего дня. Вместе со всеми Женя пошла по улице. С Волги тянуло туманом, слабо просвечивались фонари. Люди и автомашины то возникали из мглы, то медленно пропадали в ней.

Женя шла по знакомой нам улице — обычный маршрут со службы домой,— выжидательно вглядываясь по временам в пешеходов, появлявшихся из тумана. На углу она даже приостановилась. Но никто так и не возник в этой сырой дымке. Она медленно перешла улицу, пошла по переулку, приблизилась к своему дому, но перед тем, как войти в подъезд, снова остановилась, вглядываясь в серую мглу.

...Она открыла ключом дверь квартиры, вошла. Ее мать, Степанида Лукьяновна, окликнула ее из другой комнаты:

— Женя, ты?

Женя сняла пальто, положила по дороге авоську с продуктами на стол, надела тапочки, взяла полотенце. Умывая руки, глянула в зеркало В зеркале было лицо женщины, которой за тридцать и которая только что вернулась с работы.

— Суп тебе разогреть?— спросила мать.

— Давай.

...Женя сидела на кухне и медленно ела суп, о чем-то задумавшись. И вдруг встретила внимательный взгляд матери.

— Что ты на меня так смотришь, мама?- не без досады спросила она.

— Просто смотрю. Я люблю на тебя смотреть.

— Ты моя дорогая!— нежно и устало сказала Женя.— Писем, конечно, нет от Володи?

— А ты все еще надеешься?— откликнулась мать.— Негодяй он, твой сын!

— Мама!— с укоризной остановила ее Женя. — Я тебе сто раз говорила, что виновата в этом я! Одна я! Что это моя вина!

— Конечно, конечно, — с иронией откликнулась мать. — Ты одна во всем виновата!

Женя встала из-за стола, вышла из кухни. Остановилась посреди большой и не очень уютной комнаты.

— Господи! — сказала она. — Почему у нас всегда такая мертвая тишина? С ума можно сойти! Почему не играет радио, телевизор? Где пластинки от радиолы?

Она включила радиолу. И вдруг старая, затертая пластинка с задорным голосом Руслановой громко и хрипловато запела: «Ах ты, Коля-Николай, сиди дома, не гуляй. Не ходи на тот конец, не дари ей семь колец. Чем подарочки носить, лучше валенки подшить. Валенки-валенки, не подшиты, стареньки»!

...Мать вошла в комнату из кухни и увидела, что Женя, подпевая Руслановой, пляшет, кружась по комнате. Увидев мать, она крикнула:

— Мама, танцуй!

И продолжала лихо плясать, разводя руками, притоптывая каблуками, как раньше плясали деревенские девки. И вдруг сразу остановилась. Мать стояла в дверях, испытующе глядя на нее.

— Ну, что? — спросила Женя. — Что ты на меня смотришь? Что ты постоянно на меня так смотришь?

Мать ничего не ответила.

Женя круто повернулась, прошла к себе в комнату и захлопнула за собой дверь.

...Она лежала на кровати навзничь. Степанида Лукьяновна сидела возле нее и гладила ее руки.

— Ты не сердись, Женечка, — говорила она. — Я же вижу, что ты какая-то не в себе. Ну скажи, что с тобой, что случилось?

— Да ничего не случилось! Просто я немного устала.

— Ты, может, тоскуешь о чем-нибудь? — проговорила мать. — А, Женек? Может жалеешь, что ушла от Андрея Павловича?.. Ты не скрытничай.

— Ничего я не скрытничаю! — не без досады откликнулась Женя. — Знаешь, даже удивительно. Поначалу мне казалось, что я очень люблю Андрея. Девчонка, дура была. А когда разобралась — уже годы прошли. Знаешь как: день за днем... привычка.

Она примолкла.

— А потом влюбилась. Боже мой, как я влюбилась! До безумия. Просто сошла с ума.

— А он? Неужто не полюбил тебя?

— Не знаю. Все было как будто хорошо. Но, понимаешь, я не знаю, как это объяснить, — вот он был рядом, можно было дотронуться до него, но все равно его со мной не было... Ну, я не знаю, как тебе объяснить! — повторила Женя. — Короче, я ушла. А что я, по-твоему, должна была сделать?

— Не знаю, — сказала мать. — Откуда мне знать? Что я понимаю в любви, Женечка? Отец ваш рано помер, мне и двадцати трех не было. Вот так и жила. Трудно жила. А теперь вроде все хорошо... Но жизнь-то прошла, а человека рядом не оказалось. Любви рядом не было.

— Ну и черт с ней! — горячо воскликнула Женя. — И слава богу! Господи, сколько мне стоило сил избавиться от этого проклятья! От этой пытки. Да пропади она трижды пропадом, эта любовь!

— Э нет, милая, — отозвалась мать. — Жизнь без любви это все одно, что полжизни.

Помолчали.

— Ну, а этот? — мать кивнула на окно.

— Кто? — насторожилась Женя.

— Ну, этот... Который ходит за тобой... Ведь, видать, он влюблен в тебя...

— Ну, влюблен, не влюблен! Мне-то что?! — воскликнула Женя. — Какое мне до этого дело?

Опять помолчали.

— Его Юрой звать? — спросила мать.

— Ну, Юрой. И что?!

— Ты погоди, Женя, — сказала Степанида Лукьяновна. — Не кипятись. Ведь ты к нему тоже не равнодушна. Я ведь все, Женя, наблюдаю.

Женю точно подбросило.

— Да ты что?! Что ты наблюдаешь? Перекрестись! Только этого мне еще не хватало! — она опять откинулась на подушку.

— А где он? Куда он девался? — спросила мать.

— Откуда я знаю! — сердито сказала Женя. — Провалился куда-то. Я запретила ему ходить за мной!..

Она ласково взяла мать за руку.

— Ведь так хорошо мы с тобой живем, — сказала она. — Спокойно, хорошо. Правда, мама? И ничего нам больше не нужно, правда? Ну, скажи — правда? Мама!

— Правда, правда, Женек, — откликнулась мать.

Шел снег. Это был, видимо, первый снег, потому что он лежал тонкой робкой пленкой на крышах и тротуарах. Был легкий молодой морозец.

В кухне стоял чад. Женя жарила на двух сковородках оладьи. То и дело вбегали ребятишки — дети Тамары, а сама Тамара в большой комнате накрывала на стол. В комнате уже собрались гости. Тамара распоряжалась:

— Вася, открой пиво, — говорила она мужу, сидевшему с каким-то пожилым человеком, сильно дымившим папироской. — Дядя Костя и вы, Иван Семенович, вышли бы в переднюю дымить. Все-таки тут дети!

Дети бегали по комнате, визжа, ловя друг друга, прячась за стулья, залезая под стол. Степанида Лукьяновна поставила на стол миску с винегретом.

— Боюсь, застыл ли холодец, — сказала она.

Она подошла к окну, раскрыла первую ставню и вынула оттуда блюдо. И вдруг на какое-то мгновение замерла, глядя в окно. Потом повернулась, крикнула:

— Женя!

Та ее не услышала.

— Анюша, кликни Женю, — сказала Степанида Лукьяновна.

Аня выбежала на кухню.

— Тетя Женя, тебя бабушка.

Женя со сковородкой в руке вошла в столовую.

— Что тебе, мама?

— Подойди сюда.

Женя подошла к окну. И увидела: на другой стороне тротуара стоял Юра. Он был в распахнутом пальто, без шапки. Он глядел на их окна. Снег ложился на его плечи.

И, словно подхваченная вихрем, Женя бросилась из комнаты. На ходу она кинула сковородку на стол, в передней развязала и отбросила фартук, выскочила на лестницу, стремглав сбежала вниз и оказалась на улице, как была, в одном платьице с голыми руками.

— Юра! — закричала она.

Он увидел ее, перебежал улицу, устремился к ней, втолкнул ее в подъезд. Взял ее руки в свои, прижал их к груди и неотрывно и молча смотрел на нее. А она говорила бессвязно и сбивчиво:

— Юра!.. Как же так можно?.. Как можно так взять и исчезнуть... Не сказать ни слова... Что с вами? Где вы?

И он, перебивая ее, тоже бессвязно и сбивчиво отвечал:

— Я пытался... Я уезжал... Я пробовал жить без вас... Я старался, клянусь!.. Но не смог... Слышите, Женя, я не могу без вас!

Он целовал ее руки, она гладила его голову, щеки. Они стояли в подъезде, дверь на улицу была открыта.

Юра искал ее губы.

— Я люблю вас! Люблю! — говорил он. — Что мне сделать, чтобы вы мне поверили!

И она по-девчоночьи вертела головой, стараясь уклониться от поцелуя.

В этот момент вышла на лестницу мать и обеспокоенно крикнула:

— Женя! Ты с ума сошла! Раздетая. Простынешь. Подымайтесь в квартиру!

Женя взяла Юру за руку и стала с ним подниматься по лестнице. Потом вдруг остановилась.

— Нет, Юра, не надо! Увидимся днем. Завтра ведь воскресенье.

— Где?

— Давайте в час дня. На последней остановке восьмого автобуса.

— Хорошо, в час дня.

Она побежала вверх. Вбежала в столовую. Все головы повернулись к ней. Она стояла недвижно. И в тишине и неподвижности все странно и отчужденно смотрели на нее.

На больших уличных часах было без четверти два, и Юра стоял в ожидании у конечной остановки. Подошел очередной автобус, высыпали пассажиры. Был воскресный день, и многие были с лыжами, в свитерах и шапочках. Юра нетерпеливо вглядывался. Но Жени не было.

...Около трех часов он поднялся по знакомой лестнице, позвонил. Открыла Степанида Лукьяновна и как-то странно взглянула на Юру. Тот проговорил:

— Здравствуйте!.. Евгения Михайловна дома?

Вошел в переднюю. Степанида Лукьяновна крикнула:

— Женя!

Женя появилась в дверях. Растерянно посмотрела на Юру.

— Ах, это вы? — сказала она.

— Здравствуйте, Евгения Михайловна. — сказал он.

— Заходите, пожалуйста, — сказала она и прошла в комнату. Юра последовал за ней. В комнате за столом сидел какой-то молодой человек, одетый с той умышленной небрежностью, какая нынче в моде. Он доедал яичницу.

— Знакомьтесь, — представила Женя. — Это мой сын Володя... А это Юрий Агапов, инженер.

Володя поднял голову. Юра сдержанно поклонился, проронил «здравствуйте» и перевел глаза на Женю. Та пригласила:

— Садитесь, Юра.

Юра пробормотал «спасибо», но не сел. Володя взглянул на мать и снова на Юру, как бы оценивая. Женя отодвинула от сына пустую тарелку и пододвинула стакан с киселем. Кисель он есть не стал, извлек сигареты, щелкнув пальцем по донышку пачки, и протянул эту пачку Юре, спросив:

— Спички есть?

Юра не взял сигарету, вынул коробок и бросил его Володе через стол. Тот поймал, закурил. На вид ему было около шестнадцати, десятый класс.

— Надолго к нам? — спросил Юра.

— Да нет... приехал за матерью, — отозвался Володя, выпустил клуб дыма и замахал ладонью, отгоняя его.

Юра взглянул на Женю. Та стояла, опершись спиной об изразцы голландской печи, грея ладони. Она не поднимала глаз.

— Тогда простите, что помешал. — Юра поклонился и вышел. Женя прошла за ним. Он открыл дверь на лестницу, вышел на лестничную площадку, и через полуоткрытую дверь они еще некоторое время смотрели друг на друга. В прихожую вышла мать, и Женя быстро захлопнула дверь.

Когда она снова вошла в комнату, Володя стоял у окна и курил, разглядывая полупустой провинциальный переулок.

— Кто это? — спросил он

— Я уже сказала тебе... Это инженер... Активист нашего юридического кружка.

— В общем, как я понимаю, мое появление нарушает твою налаженную жизнь?

— Ну, пока еще не нарушает, — откликнулась Женя. — Ты здесь для меня самый желанный гость.

Сын затянулся, стараясь преодолеть какую-то внутреннюю неловкость.

— Слушай, мама, — проронил он. — Я ведь на этот раз не в гости приехал... Я действительно приехал за тобой. Дело в том, что умерла бабушка.

— Как умерла?! — ошеломленно воскликнула Женя. — Любовь Федосеевна умерла?!

— Да, две недели назад. Отец за границей. Живу в одиночестве. Правда, приходит одна старуха. Но стирать отказывается и готовит отвратительно. Есть невозможно.

Женя прервала его, улыбаясь:

— Значит, ты вспомнил обо мне, потому что тебя сейчас некому обслуживать. Так я понимаю?

— Ну, а как же быть? — недовольно спросил Володя. И добавил: — Кстати, папа велел тебе сказать, что, пожалуйста, он согласен на размен квартиры.

— А почему бы тебе, — вдруг вступила в беседу Степанида Лукьяновна, — не переехать сюда? Не пожить здесь?

— Где это здесь?

— Ну здесь, в нашем городе.

— Да вы что?! — изумился Володя.

— А что? Кончишь здесь школу, — возразила Степанида Лукьяновна. — У нас тоже есть институты, есть техникумы.

Володя сердито махнул на бабку рукой:

— Знаете что — только не надо вмешиваться в чужие дела!

— Володя! — оборвала мать.

— Потому что — при чем здесь техникумы? — возразил Володя. — Я хочу учиться там, где учился папа. И вообще я хочу жить в Москве. И ты мне нужна там, а не здесь.

— Но мама работает здесь, ее здесь знают, уважают, здесь я, твоя бабушка...

— Ну, ладно, — вспылил Володя. — Не хотите — не надо. Можешь не ехать! Пожалуйста! — он ходил по комнате, сердито пуская сигаретный дым, все более и более распаляясь.

— Только к чему тогда эти разговоры. «Безумно хочу тебя видеть!.. Жить без тебя не могу!» — передразнил он.

Он вдруг остановился, посмотрел на Женю, подошел к ней и, усмехнувшись, ехидно сказал:

— Кстати, знаешь, твой Андрианов-то! На крючке он у твоей подружки.

— Какая подружка? О чем ты?

— Ну Вика, Вика твоя, лучшая подружка! — сообщил язвительно сын. — Гляди, как бы она не женила его на себе. Ха-ха! Вот будет номер! — засмеялся он.

И вдруг, побледнев, Женя ударила его по лицу. Он обалдело тряхнул головой.

— Ты что? За что это?

Она спокойно сказала:

— За то, с каким удовольствием ты сообщил мне эту новость.

Степанида Лукьяновна, стараясь не шуметь, тихо вышла из комнаты. Женя подошла к окну и остановилась спиной к сыну, обхватив плечи руками.

Володя долго ходил по комнате, поглядывая на мать, стоявшую неподвижно. И вдруг подошел к ней, прижался лбом к ее затылку. И тихо сказал:

— Мама! Мамуля!.. Ну, не сердись!

Он прильнул к ней, и сразу слетело с него все фанфаронство, которое он напустил на себя.

— Я ведь все понимаю, — бормотал он. — Но ведь мне тоже было нехорошо без тебя! Знаешь, как было тошно!

И Женя, мгновенно повернувшись к нему, к его растерянным, еще ребячьим глазам, прижала его к себе. Так они замерли в неподвижности. Слезы катились у нее из глаз.

...Все было как бы повторением того, что происходило, когда Женя уезжала из Москвы. Она сидела за своим столом в юридической консультации и кончала писать заявление. «...И поэтому прошу освободить меня от занимаемой должности в виду моего отъезда в Москву...» Затем встала, пошла с заявлением по коридору. В коридоре, поодаль, среди мелькавших людей она увидела Юру, стоявшего у стены. Проходя, она строго сказала ему:

— Юра, уходите отсюда!

Он не шевельнулся. Она постучала в дверь с табличкой «Зав. юридической консультацией», зашла. Кабинет был пуст. Она положила заявление на стол и вышла.

В коридоре по-прежнему стоял Юра. Не взглянув на него, она открыла дверь своей комнаты, вынула из портфеля бумаги, положила их аккуратно в стол, застегнула портфель и опять вышла.

Теперь в коридоре было поменьше народа — обычный прилив и отлив. У стены все еще стоял Юра. Она приблизилась.

— Вот что, Юра...

Но он сразу перебил ее:

— Это правда, что вы уезжаете?

— Да, правда.

— Этому не бывать! — решительно и отчаянно сказал он, упрямо замотав головой.

— Погодите, Юра. Я должна ехать. Понимаете — должна!

— Не понимаю, — сказал он.

Она торопливо подыскивала слова.

— Ну, представьте себе, если, ну если... на ваших глазах погибал бы человек. Вы его бы бросились спасать? Да? Да или нет?

Он молчал.

— Скажите, бросились бы? — настаивала она.

— Ну да, допустим.

— А если этот человек был бы ваш сын? — спросила Женя.

Он взглянул на нее и снова опустил глаза.

— Это мой сын, Юра, — сказала она.

— Тогда я поеду с вами, — сказал он.

— Это невозможно!

— Я вам сейчас будут нужен, — упрямо сказал он. — Поймите!

— Я умоляю вас, Юра! — с усилием проговорила она. — Если вы действительно меня любите, то пощадите меня. Не ищите со мной больше встречи. Не надо! И дайте мне слово, что вы не будете меня провожать. Не утяжеляйте мне этот отъезд.

Он стоял подавленный, не находя слов. Они постояли молча. Коридор опять оживал — возник новый прилив посетителей.

— Прощайте, Юра! — сказала она и быстро пошла по коридору.

На вокзале была обычная сутолока, оставались считанные минуты до отправления московского поезда. На перроне, возле вагона, стояли родственники, провожающие Женю. Здесь была и мать Жени, и Тамара, и муж Тамары, и дети Тамары. Чуть поодаль маячил Володя, безучастно глядя по сторонам.

Началось прощание. Целовались, утирали слезы. Подошел прощаться Володя. Потом вошел в вагон. Поднялась на площадку Женя. Степанида Лукьяновна крикнула дочери в слезах:

— Женя!.. Слышь, Женька, помни, что здесь твой дом! Здесь все тебя любят! Слышишь?

Поезд тронулся. Провожающие замахали руками и двинулись за вагоном. Поезд убыстрял ход. Провожающие остановились, вагонное окно с Женей уплывало все дальше и дальше. И вот мимо Степаниды Лукьяновны и Тамары с детьми проплыл уже предпоследний вагон. А потом и последний. И вдруг мать увидела — или это ей только показалось? — что за окном стоял Юра. Она схватила Тамару за руку.

— Что ты? — в испуге спросила та.

Мать Жени ответила не сразу. Потом откликнулась:

— Нет, ничего.

А поезд уходил все дальше и дальше и, наконец, и вовсе исчез за поворотом.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Отклонение — ноль», 9 ч.
Авторы сценария А. Маркуша, А. Столпер. Режиссер-постановщик А. Столпер. Оператор-постановщик В. Климов. Художник-постановщик М. Карташов. Композитор Я. Френкель. Звукооператор Л. Булгаков.
Роли исполняют: Г. Тараторкин, А. Филозов, О. Яковлева, Л. Виролайнен, Э. Магалашвили, В. Зубарев, Ю. Гусев, П. Махотин, В. Сергачев, Н. Попова, Н. Смирнова, В. Мурганов, Л. Писаренко.

«Судьба» (по мотивам второй книги одноименного романа П. Проскурина), 1-я серия — 10 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария П. Проскурин, Е. Матвеев. Режиссер-постановщик Е. Матвеев. Операторы-постановщики Г. Цекавый, В. Якушев. Художник-постановщик С. Валюшок. Композитор Е Птичкин. Звукооператор И. Майоров.
Роли исполняют: Е. Матвеев, З. Кириенко, О. Остроумова, Ю. Яковлев, В. Заклунная, А. Масюлис, В. Спиридонов, В. Самойлов, Г. Юматов, А. Потапов, Н. Олейник, О. Измайлов, Н. Юдин, Ю. Леонидов, В. Черняк, В. Николаев, С. Чекан, Р. Филиппов, В. Брылеев, Г. Юдин, Е Уваров, В. Шиловский, И. Класс, А. Лебедев, П. Винник, Н. Викулин, М. Крепкогорская

«Счет человеческий», 9 ч.
Автор сценария Ю. Николин. Режиссер-постановщик А. Светлов. Оператор-постановщик В. Шейнин. Художник-постановщик А. Кузнецов. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Р. Берз
Роли исполняют: Л. Куравлев, Г. Корольков, Б. Иванов, В. Филиппов, М. Глузский, Г. Тонунц, Ю. Гусев, Н. Граббе, О. Голубицкий, В. Шульгин.

«Ты иногда вспоминай», 10 ч.
Автор сценария В. Кунин. Режиссер-постановщик П. Чухрай. Оператор-постановщик Б. Брожовский. Художник-постановщик Н. Усачев. Композитор М. Минков. Звукооператор В. Бахмацкий.
Роли исполняют: Н. Крючков, Л. Прыгунов, С. Курбанов, Ю. Аверин, Ш. Газиев, Г. Комарова, В. Ананьина, Н. Агапова, Н. Иосафова, И. Акулова, А. Бордуков, А. Казанцев, П. Винник.

«Мосфильм» (СССР) — творческое объединение «Кадр» (Польша)

«Сохранить город» (по новелле А. Шиперского), 10 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Я. Ломницкий. Операторы-постановщики Е. Гощик, Е. Стшалка. Художники - постановщики Х. Добровольска, Я. Свитоняк. Композитор П. Хертель. Звукооператор Е. Блашиньский.
Роли исполняют: А. Белявский, Н. Маслова, К. Арбузов, Т. Буджиш-Кшижановска, Я. Кшижановский, Я. Миськевич, С. Полежаев, О. Мокшанцев.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Запасной аэродром», 10 ч.
Автор сценария Э. Дубровский. Режиссер-постановщик И. Гурин. Оператор-постановщик Е. Давыдов. Художник-постановщик С. Серебренников. Композитор И. Шварц. Звукооператор Ю. Дмитриев.
Роли исполняют: А. Ростоцкий, Т. Миронова, А. Никифоров, В. Самойлов. В. Медведев, А. Гаричев, С. Немоляева, А. Назаров, М. Бочаров, В. Лисин, Е Чудаков, А. Ковалев, М. Порошин, В Кравченко, В. Григорьева, В. Андринов.

«Риск — благородное дело», 8 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Я. Сегель. Оператор-постановщик И. Клебанов. Художник-постановщик М. Горелик. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор В. Приленский.
Роли исполняют: А. Михайлов, Л. Алешникова, В. Захарченко, А. Лазарев, М. Дюжева, Н. Мартинсон, Н. Сергеев, В. Шульгин, Р. Нифонтова, А. Вокач, О. Маркина, С. Фарада, З. Сорочинская, Т. Дулатов.

Киностудия «Ленфильм»

«Ждите меня, острова!» (по мотивам очерка Л. Почивалова «Беглец»), 8 ч.
Автор сценария А. Попов. Режиссеры-постановщики Н. Лебедев, И. Шапиро. Оператор-постановщик О. Куховаренко. Художник-постановщик А. Федотов. Композитор В. Маклаков. Звукооператор Е. Нестеров.
Роли исполняют: А. Кочетков, Л. Неведомский, Л. Гурова, С. Прохоров, Л. Виролайнен, В. Яковлев, И. Смолина, С. Наумов, А. Уткин, С. Полякова.

Одесская киностудия

«Ненависть», 7 ч.
Авторы сценария Э. Володарский, Н. Михалков. Режиссер-постановщик С. Гаспаров. Оператор-постановщик Э. Тимлин. Художники-постановщики М. Кац, В. Шинкевич. Композитор Е. Стихин. Звукооператоры И. Скиндер, В. Фролков.
Роли исполняют: Е. Соляков, И. Мацкевич, Е. Леонов, Е. Цыплакова, Э. Бурдули, П. Кормунин, Л. Перфилов, К. Степанков.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Праздник печеной картошки», 9 ч.
Автор сценария Е. Оноприенко. Режиссер-постановщик Ю. Ильенко. Оператор-постановщик В. Ильенко. Художник - постановщик С. Бржестовский. Композитор В. Губа. Звукооператор А. Черноченко.
Роли исполняют: Л. Ефименко, В. Панченко, Р. Громадский, Л. Яновский, И. Чередниченко, И. Федотов, Ю. Задорожная, А. Игнатюк, Л. Ермакова, О. Стасев, С. Лелеко, Н. Гринько, В. Ильенко, Ю. Дубровин, В. Алексеенко.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Вершина», 9 ч.
Автор сценария В. Гигашвили. Режиссер-постановщик М. Кокочашвили. Операторы постановщики Г. Герсамия, З. Гудавадзе. Художник-постановщик Д. Эристави. Композитор Н. Мамисашвили. Звукооператор Т. Нанобашвили.
Роли исполняют: Д. Дангадзе, Д. Чубинишвили, М. Кокочашвили, З. Кирикашвили, Д. Абашидзе, М. Карцивадзе, З. Мегрелишвили, С. Бондарик, А. Сульг, Э. Агасилд, О. Вепхвадзе, М. Мяндло, И. Прийметс, В. Ветс.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Маринка, Янка и тайны королевского замка», 8 ч.
Авторы сценария Э. Довнар, А. Вольский. Режиссер-постановщик Ю. Цветков, при участии В. Вербовской. Операторы-постановщики М. Брауде, Ю. Елхов. Художник-постановщик И. Топилин. Композитор Э. Ханок. Звукооператор С. Шухман
Роли исполняют: С. Михалькова, А. Мокроусов, Е. Лебедев, Г. Вицин, Л. Румянцева, Н. Чемодурова, А. Смирнов, А. Милованов, Г. Георгиу, В. Кулябин.

Зарубежные фильмы

«Осужденные души» (по одноименному роману Димитра Димова), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария)
Автор сценария и режиссер Выло Радев. Оператор Христо Тотев. Художник Константин Джидров. Композитор Митко Штерев.
Роли исполняют: Эдит Солаи, Ян Энглерт, Руси Чанев, Вылчо Камарашев, Сватоплук Матиаш, Румен Костадинов, Мариана Димитрова.

«Один на один» (по роману Курта Бизальски «Дуэль»), 9 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария и режиссер Курт Метциг. Оператор Эрих Гуско. Художник Иоахим Келлер. Композитор Герхард Вольгемут.
Роли исполняют: Регимантас Адомайтис, Карин Шрёдер, Клаус-Петер Тиле, Михаэль Гвиздик, Карин Грегорек, Вернер Диссель, Мартин Флерхингер, Петер Баузе.

«Роковая коляска» (по роману Иона Славича «Мара»), 9 ч.
Производство киностудии «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария и режиссер Мирча Верою. Оператор Калин Гибу. Художник Николае Дрэган. Композитор Ромео Келару.
Роли исполняют: Леопольдина Бэлэнуцэ, Мария Плоае, Мирча Албулеску, Андрей Финци, Ирина Петреску, Ион Карамитру, Флорина Черчел, Овидиу Юлиу Молдован, Флорин Замфиреску, Петре Георгиу.

«Бурлящее вино», 9 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Ян Козак, Милош Мацоурек, Вацлав Ворличек. Режиссер Вацлав Ворличек. Оператор Йозеф Иллик. Художник Олдржих Босак. Композитор Карел Вацек.
Роли исполняют: Владимир Меншик, Иржи Вала, Божидара Турзонова, Славка Будинова, Честмир Ржанда, Эва Трейтнарова, Ярослав Моучка, Зденек Крызанек Рудольф Елинек, Ива Янчурова.

«Четыре дня до смерти» (по мотивам повести Ивана Потрча «Преступление»), 8 ч.
Производство «Телефильм», «Ядран-фильм», «Виба-фильм» (Югославия).
Авторы сценария Иван Потрч, Мирослав Йокич, Деян Джуркович, Слободан Стоянович, Режиссер Мирослав Йокич. Оператор Живорад Милич. Художник Владислав Лашич. Композитор Радомир Петрович.
Роли исполняют: Берт Сотлар, Фабиан Шовагович. Предраг Эйдус, Люба Тадич.

«Знакомство по брачному объявлению», 9 ч.
Производство «Фильм ла Боэти» (Франция).
Авторы сценария Николь де Бюрон, Робер Пуре. Режиссер Робер Пуре. Оператор Ги Дюбран. Художник Жерар Даудаль. Композитор Жан-Пьер Пуре.
Роли исполняют. Ани Жирардо. Жан-Пьер Мариель, Женевьева Фонтанель, Сильвен Ружери, Кристина Лоран.

«Последний Флекснес», 8 ч.
Производство «Эми-продуксьон» и «Норск-фильм» (Норвегия).
Авторы сценария Бу Германссон, Рольф Весенлунд. Режиссер Бу Германссон. Оператор Эрлинг Турманн-Андерсен. Художник Даг Фрогнер. Композитор Эгил Монн-Иверсен.
Роли исполняют: Рольф Весенлунд, Ауд Шёнеманн, Бритт Ланглие, Кари Симонсен, Кнут Ханссон, Ян Панде-Рольфсен.

«Любовь — это жизнь», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Яш Радж фильмз» (Индия).
Автор сценария Сагар Сархади. Режиссер Яш Чопра. Оператор Кей Ги Художник Деш Мукерджи. Композитор Хайям.
Роли исполняют: Вахида Рахман, Шаши Капур, Амитабх Баччан, Ракхи Гульзар, Ниту Сингх, Риши Капур.

«Падшая Эмине» (по одноименному роману Рефика Халита Карая), 8 ч.
Производство «Гюнайдын-фильм» (Турция).
Авторы сценария Тургут Озакман, Омер Кавур Режиссер Омер Кавур. Оператор Ренато Файт. Композитор Ариф Эркин.
Роли исполняют: Неджла Назыр, Сердар Гёкхан, Махмуд Хокимоглу, Ренан Фосфороглу, Осман Алянак, Наджати Эр, Осман Чаглар, Аттила Ергюн.